ACHILLE RICCIARDI

IL TEATRO DEL COLORE

ESTETICA DEL DOPO GUERRA





FACCHI - EDITORE - MILANO
18, Via Durini, 18
1919

A GABRIELE D'ANNUNZIO

PREFAZIONE

Quando ho scritto il primo articolo sul colore nell'aprile 1906 il problema della messa in scena *era sconosciuto in Italia ed io stesso, che vivevo allora molto rinchiuso, ignoravo il grande movimento che all'estero si faceva intorno a questo tema.*

Come tutte le idee iniziali, la mia era assai schematica ed incompleta. Ma non era allora e non è adesso soltanto un'idea di messa in scena, *come si vedrà nel testo del libro, ma vi si avvicinava talmente, che un grande desiderio di conoscere tutto il vasto movimento di riforma, si impadronì di me al tempo stesso che l'idea iniziale si sviluppava ed assumeva nuove sfumature.*

A poco a poco per mezzo di libri, resoconti di giornali ed esperienze, a traverso piccoli spiragli e per grandi orizzonti, ho potuto raccogliere e

fissare quasi tutti i dettagli apparsi su questo argomento nell'ultimo decennio, e l'analisi di tutte le teorie ed i procedimenti che formano la prima parte del libro.

*(Altre note saranno riassunte nella brochure sull'*offensiva artistica *di imminente pubblicazione).*

Ma al tempo stesso mi tormentavo per realizzare questo sogno, urtando contro lo scetticismo degli impresari, contro la povertà della scena, senza lanterne giranti, senza rampes *colorate, senza cupole Fortuny, senza riflettori a luce diffusa.*

I saggi da me fatti in Italia a questo riguardo sono docnmentati nella polemica con Sem Benelli; che è riportata come semplice documento in fondo al libro, pur deplorando come sorpassata e di cattivo gusto la violenza di certe frasi.

Da allora anche sulla nostra scena un certo progresso si è realizzato.

Ma neppure a Parigi, dove ero giunto, invitato da questo grande richiamo di luce, da quelle misteriose scritture di fuoco della vita notturna, ho

potuto realizzare innanzi la guerra, lo spettacolo ideale: benchè nella stampa la mia teoria avesse allora suscitato, dopo gli articoli di Valentine de Saint Point, un vivo dibattito ed uomini come Rouchè, attori come De Max, la divina Sarah e la misteriosa Rubistein, siano stati allora interessati da Gabriele D'Annunzio, che lungo tutto il cammino, vera Via Crucis, è stato per me, la lampada magica, la meravigliosa lampada dello Spirito, che colorava tutte le mie speranze e tutte le mie delusioni.

Perciò questo libro è dedicato al Maestro che mi invitò a scriverlo per fissare intenzioni e teorie prima di passare alla realizzazioue.

Il libro era pronto, quando l'ombra della guerra scese sul mondo e trattandosi di un libro di luce, ho atteso a farlo apparire mentre la grande aurora rischiara l'orizzonte oceanico, in questa catarsi, della tragedia umana, mentre si fa l'inventario di tutto quel che rimane, delle potenze, dei paesaggi, delle religioni e delle anime antiche.

D'altra parte, per mille indizi, viraggi colorati, nuove messe in scena nel teatro Argentina, danze della Leonidoff, scenari di Prampolini studi di Marc Henry vi è un vero risveglio nella messa in scena e nell'arte del teatro.

E poichè è la funzione che crea l'organo, non si tarderà a trovare i mezzi tecnici per realizzare le féeries *più misteriose e far vivere lo spettro dei colori.*

I più bei spettacoli di luce sono offerti in queste sere di guerra dalle lanterne mascherate che, simili a meduse affiorano dalle onde di nebbia grigia e dal mare d'ombra o nelle ampie bande di luce che risvegliano le apparenze del panorama inghiottito dalla sera.

Incomincia così l'iniziazione del pubblico per le premières di questo teatro visivo.

L'idea del 1906, elaborata e trasfigurata, il libro del 1913 che ora pubblico, un seguito di note prese in diverse epoche, ceneri ammucchiate nel mio tiretto, gocce di tempo, scintille di quest'ansia

del colore, il saggio drammatico immaginato per realizzarla; appaiono al tempo stesso in questa " biblioteca dei sopravvissuti; prima,, di levare il sipario del nuovo teatro di riposo e d'estasi per gli occhi affaticati dal fuoco.

Vi sono sempre in ogni opera d'arte e di teatro tre istanti. La visione dell'autore, l'esecuzione dell'opera e l'immagine che il pubblico ne riporta.

Tra la visione iniziale già così lontana, tra i frammenti sovrapposti di sensazioni e di anni finiti e la realizzazione con mezzi imperfetti, bisognava aspettare gli occhi nuovi che dopo la guerra cercheranno per rifugio le grandi praterie violette, la divina chiarezza del mare, questo irreale e mistico teatro di anime, teatro di al di là, come quello che Dante appresta per i nostri morti adolescenti, nel Paradiso della musica e delle idee, dove piacere, sogno, ricordo, esseri, stanno aggruppati attorno la rosa di luce.

ACHILLE RICCIARDI

3 Novembre 1918.

I PRECURSORI

Queste note sono state scritte in varie epoche e perciò rispecchiano sommariamente e successivamente le teorie seguite in Europa da alcuni anni. Però dei procedimenti tecnici che Cordon Graig e Max Reinhardt hanno suggerito ed attuato a me preme rilevare solo quanto riguarda l'uso del colore nell'arte teatrale. Il senso del colore puro, astratto cioè da un valore formale della visione entra nella pittura trionfalmente con Whistler; il quale, come osserva il Pantini invade con i suoi quadri il campo della poesia e della musica, e trova il cemento più esplicito nei decadenti francesi. Più che vere e proprie tele queste sono sensazioni pittoriche, accordi di colore, sinfonie in grigio e verde, in bleu-argento. Ed in quelle prodigiose tre sinfonie in bianco, che il pittore di-

stinse numericamente. Certo alle porte del futuro teatro del colore dovrebbero incidersi queste parole del grande pittore inglese: „ Come la musica è la poesia del suono, così le pittura è la poesia della vista, ed il soggetto materiale non ha che fare con l'armonia del suono e del colore. I grandi musicisti conoscevano ciò — Bethoven e gli altri scrissero musica — semplicemente musica; sinfonia in questa chiave, concerto suonato in quell'altra... L'arte dovrebbe essere indipendente da ogni ciarlataneria, dovrebbe star sola, e rivolgersi alla sensazione artistica degli occhi o degli orecchi, senza l'intuizione di emozioni assolutamente estranee, come la devozione, la pietà, l'amore, il patriottismo e simili. Tutte queste cose non hanno relazione con l'arte e perciò io insisto nel chiamare le mie opere accordi e armonie „.

Quanto alla letteratura, oltre D'Annunzio e Verlaine, ha un senso sviluppatissimo del colore il Wilde. Basta rileggere la pagina dei gioielli nel Doriano Gray e moltissimi passaggi nella Casa dei melograni in cui le tinte più che le rappresentazioni della realtà sono valori cromatici di un quadro impressionista. Man mano che dai moderni ci avviciniamo alle opere di poeti antichi, notiamo il verismo e la scarsezza delle tinte. Perchè essi cercarono solo i valori descrittivi del colore non i valori psicologici imitativi e di stabilire un rapporto

arbitrale e necessario tra gli esseri e l'ambiente; fra la passione degli uomini e gli splendori della natura.

Essi concepirono un mondo esterno, insensibile al destino dell'uomo e pure nutriti dall'idea panteistica, non riconobbero i rapporti ideali ed arbitrarii che l'arte deve creare fra individui e ambienti.

Bisogna venire ai romantici per trovare questo accordo alla passione e degli elementi o al precursore Shakespeare. In quanto ai Greci, la scarsezza di colore nelle loro opere trova una spiegazione nelle indagini scientifiche. Il Dr. Miers, noto psicologo, afferma che il senso del colore negli antichi era poco sviluppato. Nell'Iliade, spesso è nominato il color rosso; per il giallo è usata la parola zanthos, e quella di ohloros molto più indefinita per il verde. Gli altri colori non sono punto nominati. La medesima osservazione egli fa a riguardo delle isole Durray, i cui abitanti hanno parole per esprimere i colori rosso, arancione, giallo e verde, ma nessuna per l'azzurro e di conseguenza nessuna per i colori più elevati dell'indaco e del violetto. Ma prima di Miers, Gladstone, il celebre statista inglese, in una sua opera sopra Omero, annnziò che il linguaggio dei pochi omerici sul colore è incompleto e imperfetto e non risponde a tutti i colori spettrali. Dopo di lui Gei-

ger, un filosofo tedesco, mostrò che il bleu del cielo non si trova nei libri antichissimi degli Indiani, nei Veda, nè in quelli dei Persiani, nel Zentavesta, nè nella Bibbia, nè in Omero, e venne a conclusioni plù ardite dl quelle di Gladstona (30).

Il Geiger è molto esplicito; egli ammette che gli uomini ai tempi degli inni vedici, del Zentavesta, della Bibbia, non abbiano avuta la facoltà di percepire i colori bleu e violetto. Ammise quindi un ipotesi più larga, che gli uomini d'origine non abbiano percepito i colori spettrali, ma solo la luce nella sua intensità, senza differenza qualitativa e che i colori si siano sviluppati posteriormente e lentamente nell'umanità, quando la retina, cioè, acquistò la sensibilità differenziale delle diverse onde luminose, che costituiscono i colori obbiettivi.

La percezione del rosso precede tutti gli altri colori, perchè ha le onde più lunghe; l'ultimo a svilupparsi è stato il senso dei colori che hanno l'onda più piccola, del bleu e del violetto (31). Difatti non manca il rosso ed il giallo nei monumenti letterari nominati, come non mancano il bianco ed il nero, da cui si siano sviluppati i colori bleu e violetto.

Ma il Dr. Magnus di Breslau in un opuscolo (32) ha ripreso la questione; sostanzialmente non ha detto più del Geiger, anzi nelle prove fisiologiche ha detto di meno, ripetuto in parte quello del

Geiger stesso. Egli vuol considerare lo spettro secondo l'energia della luce, che è secondo l'escursione dell'onda vibratoria; e lo divide in tre parti: secondo la maggiore energia, che comprende il rosso, l' aranciato ed il giallo; secondo la media energia, che comprende il verde: e secondo la minore che si riferisce al bleu ed al violetto. Ed alle prove filologiche viene alla conclusione che è la stessa del Geiger, che prima cioè furono percepiti i colori di quella parte dello spettro che presenta maggiore energia, poi quella di mezzo ed infine l'ultima e la più debole. Questa brillante variazione sul senso del colore nell' antichità è dovuta al Sergi, che ha scritto un magnifico saggio: *Fisiologia e psicologia del dolore.* Mentre raccomando ai lettori di conoscerlo, noto nel libro stesso espresso un principio scientifico che ha un grande valore estetico. L'autore afferma che un numero considerevole di idee è derivato dalla percezione dei colori coi quali a noi si sono presentati, e che la sensazione della luce ha creato un mondo di idee. Questo vuol dire che invertendo e variando il colore delle cose, noi avremo la visione di un ambiente fantastico, irreale, adatto al sogno; che il colore più del suono è associato alla vita intima dello spirito e che il colore disgiunto dalle cose può creare un'atmosfera in cui vegeti la flora ideale di un nuovo mondo. Ed ora

lasciando la pittura, le lettere e le scienze entriamo a considerare il colore nella scena più che nel testo del dramma.

Per il teatro di 50 anni fa il colore, sia pure nella sua maniera elementare di colore-ambiente, fu ignoto. È piuttosto il senso architettonico che caratterizza la messa in scena convenzionale e pomposa di quell'epoca. Tutto è descritto e nulla intuito; una minuzia di dettaglio e la deficenza dello scorcio. Si tratti di una fantasia della *Notte di mezza estate* o di una scena borghese, il verismo convenzionale (notate l'antitesi) impera nel teatro. Wagner, che pure nel *Tannhauser*, ha una mirabile didascalia in rosa, è vittima di questa idea dominante. Il suo principio — che tutto debba essere mostrato — come nel mondo reale, urta contro tutta la concezione del suo teatro d'immaginazione e di divinità. In Italia poi, dove furono scenografi anche il Brunelleschi ed il Bernini, il vizio della verità nel teatro è più antico. Alla rappresentazione della Calandra apparve un tempio ben finito, tutto lavorato in stucco, con architravi cornici di oro fino e di azzurro oltremarino: la cornice annientava il quadro. Quale abisso fra questa scena insensibile alla vicenda del dramma e quelle sommarie del dramma russo moderno (teatro artistico di Mosca) ove l'architettura, l'arte creduta immobile, diviene la musica della pietra,

irreale, dominata anche essa dal dramma nelle linee e nelle proporzioni, disarmonica o incompiuta, come la famiglia irregolare che vi abita e gli invitati grotteschi che la frequentano (vedi III quadro della *Vita dell'uomo* di Andréjeff). Verso la fine del secolo XIX succedendo alla scuola realistica e pittoresca una nuova corrente di idee, di osservazioni, ha creato una via nuova alla messa in scena. Malgrado l'intemperanza di alcune teorie troppo rigidamente applicate, la nuova scuola trionfa. Ed è perciò che io credo necessario di riassumere col Rouchè i principi che la informano. Mettere la scena ad esclusivi servizi del dramma, cioè affidare alla scena il compito di caratterizzare l'ambiente ed unire l'azione al poema per mezzo dello stile, abolire il falso pittoresco, che non esalta l'azione. Sintetizzare e semplificare lo scenario scegliendo gli elementi indispensabili e stilizzarli con delle ricerche di ritmo e di effetti plastici. Cosicchè l'arredamento scenico sia l'accessorio del dramma e non schiacci l'azione come nel melodramma. Se mi occupo della innovazione della messa in scena in un libro dedicato al colore nel teatro, è perchè mi pare impossibile l'attuazione, se non concorrono queste semplificazioni di stile apportate dalla nuova scuola. (Vedremo poi come io intenda di spingere la teoria alle ultime conseguenze) ma sopratutto perchè ho con-

statato che il senso del colore si rinnova nel teatro all'apparire di questi demolitori, che si chiamano Cordon Graig, Georg Fuchs, Reinhardt, Appia, Stanislawsky, Bakst, Fortuny. ecc. Essi hanno una impressione d'arte sopratutto per le belle macchie di colore, per le giuste opposizioni di valore e per i delicati rapporti di toni. Armonizzare completamente gli abiti degli attori con lo scenario è uno dei loro canoni. Però debbo subito notare che il colore nelle loro creazioni è immobile, legato alla materia, agli uomini, ai cieli.

Gordon Graig, il notissimo inglese, uno dei riformatori più autorevoli ed eccessivi della messa in iscena, che nella rivista *The Mask*, svolge da qualche anno le sue teorie, ha una predilezione speciale per il colore.

Quantunque la sua riforma sia sopra tutto architettonica e riguardi le proporzioni tra persone e decorazioni sceniche, motivi forniti da ampie scalinate percorse da fanciulle in peplo o audaci prospettive di arti, quantunque le sue visioni siano sopra tutto originali, come osserva un nostro critico, per la grande musicalità degli spazi e delle linee, pure egli si è dedicato alla ricerca del cromatismo. E con Gabriele D'Annunzio fece a Firenze delle interessanti esperienze per creare una atmosfera luminosa ed evitare le violenze e la crudezza di luce e di ombra proprio dei proiettori.

Così Adolphe Appia, che ha scritto sulla danza, sulla funzione della musica e sull'attore considerandolo come fattore essenziale della messa in iscena, ha osservato che il valore della luce nel dramma consiste nel mettere in evidenza la plasticità e il movimento nel corpo umano. Anzi ha intuito che la luce colorata cambia i rapporti reciproci propri degli oggetti. Ma quel che fa di M. Appia, un vero precursore, è il comento di luce e di ombra al terzo atto del Tristano.

La disposizione delle sorgenti luminose, i procedimenti suggeriti per rendere i rapporti fra il colore e la persona dell'eroe Vagneriano, la scelta delle tinte, il collocare in ombra Marco e Brancania, ed una relativa mobilità delle proiezioni che hanno però una portata descrittiva rivelano uno spirito profondo di osservatore scenico ed una intuizione infallibile di quello che saranno i futuri procedimenti della messa in iscena.

Tommaso Archer nel 1881 pubblicò sulla rivista *To Day* uno studio in cui intuisce vagamente la funzione del colore nella scena. Ed egli dice che il teatro avrebbe potuto trovare una via novella nell'adattamento dei colori. Un libro non meno interessante è stato scritto dal *Marsop* " La riforma del teatro „ ed un saggio del *Rouchê*, edito dalla grande *Revue* (1909) in cui sono riassunte le tendenze della messa in scena.

Di fronte agli scrittori, fra i quali non dobbiamo dimenticare quelli ricordati dal Gabrielli nelle sue lettere polemiche pubblicate in fondo di questo volume, stanno i realizzatori delle nuove forme della fine del secolo XIX, caratterizzata dal rinnegamento delle forme tradizionali. Anche in pieno fiorire della vecchia scuola realistica, troviamo delle manifestazioni che *Max Nordau* chiama degenerazioni. Ad esempio quella trascrizione del Vangelo di *Haraucourt*, declamata da *Sarah Bernhardt* sulla trama di una melodia infinita. Il colore varia sullo sfondo della scena negli atti successivi del mistero. Questo procedimento fu seguito recentemente nelle composizioni sceniche del teatro di Düsseldorf, ed anche al teatro di Montecarlo mentre M.me Felia Litwine cantava *Les Reves* di Schumann.

Ma un esempio che rimarrà famoso è quello datoci da Loie Fuller con le sue danze luminose; quando per la prima volta il colore puro si rivela agli uomini come una nuova forza del mondo e riattiva in essi un senso obliato sin dalle origini.

Gli orientali che hanno fornito per le attuazioni sceniche recentissime, le loro leggende che paiono disegnate su sfondi di colori brutali ed innumerevoli come le figure delle maioliche persiane, gli orientali più remoti dimostrano una tendenza al colore nelle realizzazioni di pantomine e dramma.

Qualcuno di voi lo avrà notato assistendo alle rappresentazioni di Sada Jacco e M. Chung.

Rientrando dopo queste deviazioni (eccezionali) nella grande via troviamo il teatro tedesco a la lotta contro il naturalismo riassunta nell'opera magistrale di Georg Fuchs (1909) in cui sono demolite le tendenze della scuola di Meiningen, che aveva esposto il metodo di considerare il dramma come la copia della realtà storico-moderna. Il Fuchs sostiene l'abolizione delle rampe luminose (idea propria del grande pittore Bochlin) perchè questa impedisce la comunione diretta fra attore e pubblico.

Nel 1907 molti pittori a Berlino seguivano le idee di rinnovamento scenico iniziato da Fuchs. Fra gli altri Fritz Erler. " La concorrenza fra la scena e la natura è un errore profondo „ egli osserva. Insisto su questo pensiero centrale della nuova scuola sull'abolizione della ricerca della realtà nella messa in scena perchè è comune al teatro del colore, che pur essendo stato ideato prima, anteriormente delle ricerche dei russi e dei tedeschi, non può che trovare vantaggio dal nuovo orientamento, dalla preparazione spirituale degli spettatori, che si avvicineranno così in uno stato di grazia alle nuove forme ed alle apparenze luminose.

Fritz Erler ha una cura speciale per la dispo-

sizione delle illuminazioni; poichè secondo lui i due fattori del teatro sono la lontananza ed il personaggio. Per la illusione della distanza nella sua scena poco profonda, consiglia un giuoco di luce illimitato venendo dall'alto e dal basso del retroscena.

Il capolavoro di Erler è la messa in scena di Faust. In essa va notato la ricerca del *colore descrittivo*. " Ho voluto mostrare al primo atto i profili di Faust e di Wagner sul cielo rosa; poi seguendo le parole del poema li ho fatti sparire in un grigio oscuro, che contrasta con la impressione della primavera data all'apertura dalla tela „. Ecco il primo comento del colore puro al Kunsteler-theater di Monaco. Di più ai tre colori ordinari delle sorgenti luminose si aggiunge il bleu; si sopprime la rampe collocando nell'architrave del proscenio un soffitto costruito con delle lampade speciali.

Nelle didascalie del mio *Esclave* (1906) io suggerivo questo metodo e chiamavo gli operatori, con una parola di bordo, i gabbieri. Questa disposizione di lampade è indispensabile nel teatro del colore poichè dovendo essere la scena divisa in zone luminose, la proiezione di prospetto non permetterebbe questa divisione di scena e la proiezione di scorcio aumenterebbe le ombre in una maniera spaventosa. Mentre queste nuove forme

di composizione scenica, apparivano in Germania, in Francia si diffondeva la musica di Debussy che stabilisce chiaramente i rapporti della pittura con la musica realizzando la trasposizione del metodo impressionista dal campo del colore a quello dei suoni, con la prevalenza dell'emozione armonica sulla melodia.

La conseguenza (osserva il Tommasini) è che il disegno musicale acquista una indeterminatezza ignorata per il passato, come in pittura la riproduzione dell'impressione luminosa, in tutta la sua forza, richiede una impressione nuova nei contorni e nelle linee.

Il teatro del colore deriva ugualmente dall'impressionismo di Manet, però lo risolve in impressioni luminose successive, anzichè in suoni e crea così il primo rapporto fra le arti spaziali (pittura) e le arti temprali (musica e danza) *poichè il colore successivo scandisce nel momento istesso lo spazio e il tempo* (Vedi fisiologia pag.   più innanzi).

***

Ma la figura che campeggia sopra tutte le altre degli innovatori tedeschi è quella di Max Reinhardt.

Prima di giungere alle colossali platee di circo dove fa muovere una folla di duemila attori come negli ultimi spettacoli dell'Americana, che egli ci

allestisce, Reinhardt fu l'anima del Klienes-theather. *Pelleas* e *Melisande*, *Rausch* e *Salomé* messe in scena, secondo le nuove teorie, conseguirono un trionfo di pubblico e di critici. L'idea dominante di Reinhardt accettata da quasi tutti i riformatori tedeschi è che il teatro deve rivolgersi ai sensi degli spettatori. La base psicologica della teoria reinhardiana consiste nella ricerca dei contrasti di luce e di ombre, di silenzi e di grida, arditezza di colorito e successione rapida dei quadri ottenuta mediante la *scena-girante*, sicchè tutto concorre a creare un'atmosfera di realtà, di fantasia, d'inverosimile, per appagare quell'eterno bisogno dell'oblio della verità che in tutti i tempi ha fatto rassomigliare il teatro a un tempio.

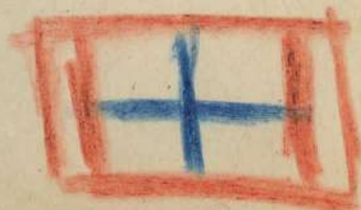
Quando dai piccoli teatri nei quali aveva raggiunto la sintesi della scena, evocando solo gli elementi caratteristici di un ambiente, Reinhardt ha voluto portare i suoi attori fra la folla viva, ed ha voluto rappresentare, *L'Edipo Re*, in un vastissimo circo, capace di contenere diecimila persone, è sceso d'un tratto dalla tragedia alla coreografia.

I sapienti giuochi di luce sono divenuti settanta riflettori, che piovono fasci di luce gialla, verde, rosea, come le luminarie di bengala su una fiera notturna.

Il colossale e lo sbalorditivo di questo spettacolo

non è altro che la esagerazione dei principii antichi attuati altrove senza questo sfarzo e questa pomposità rumorosa, che caratterizza il teatro borghese.

Così, per esempio, collocando la scena nel mezzo del teatro e facendovi giungere gli attori attraverso un ponte sospeso sulla platea, egli deriva dal teatro giapponese; così trattando le voci come strumenti musicali deriva dalla scuola russa di Meyeroold: è la tecnica delle esagerazioni in un ibrido teatro greco-americano: è la féerie sostituita al dramma ed un fuoco d'artificio ammannito da questo mago, che non ha l'uguale nel disciplinare la folla degli esecutori, nel ritrarre dalla moltitudine effetti inattesi ed insperati, prima di lui, malgrado un'asprezza ed una durezza acrobatica nel gesto. Dal Faust al Miracolo egli non ha conosciuto che successi indimenticabili. In “Edipo Re„ la gioia, il tumulto e lo sgomento passano volta a volta su quella folla greca. Il régisseur ha tradotto nel gesto la psiche della moltitudine, e il coro riacquista in tal modo un valore di movimento quasi determinante il dramma e non solo la funzione del comentare che alcuni (critici) gli hanno assegnato. Ma del resto nelle pantomine in quel succedersi fantastico di quadri brevi che ci trasportano da una casa moresca in un attimo sul ponte di un veliero olandese distruggendo lo



spazio, rendendo possibili le effettuazioni delle didascalie più anacronistiche, contro l'unità di tempo e di luogo, come in Skakspeare ed in Maeterlinck, il teatro di Max Reinhardt non è l'attuazione più perfetta di quelle regole di contrasto e di brevità di successione e di spostamento, che presiedono alla formazione delle films, e che sono forse il segreto del teatro per gli occhi, il cinematografo?

Adinamico o semplicemente descrittivi il colore in Reinardt va semplicemente alla ricerca dell'effetto brutale, violento, eccessivo, come in Sumurun, macchie di fuoco in bleu profondo, ara ardente a riflessi d'oro, una débauche, delle scale verdi e bleu, dei fiori purpurei e la notte bendata di veli bianchi.

Una pittura alla Georges a grandi fasce: " la faunessa persiana „ o " il negro favorito „ e sopratutto la danza serpentina che s'insinua nella tragedia.

Perciò tutta la scuola dei rinnovatori (della scena) ha trovato una larga vena nelle pagine multicolori delle " mille e una notte „.

L'oriente si è abbattuto su noi ancora una volta e da dieci anni l'opera, la pantomina e perfino la moda, lo sfruttano amabilmente.

Un racconto arabo, Kismet, una fiaba persiana, Sheherazade, hanno riportato un successo che

non ha riscontro negli annali dal teatro modernissimo. Palazzine bianche, atmosfere voluttuose, moschee e canti di muezzini nel teatro dell'arte e della guerra. L'orientalismo si prepara alle nuove teorie. Noi tutti eravamo attratti verso i paesi misteriosi dove l'estasi della luce è il miracolo di ogni ora. Dopo aver letto la pagina del viaggio in Egitto della Gioconda mi parve che in quell'ambiente solo il teatro del colore dovesse parere logico e scrissi " *Lo Schiavo* „.

Diventano orientali perfino Faust ed Amleto nella messa in scena di Fritz Erler al " teatro degli artisti „ (vedi *Emporium* maggio 1909); e da questa fusione di nordico e di orientale egli trae una riabilitazione di armonie disprezzate e quel rovesciamento nel senso ordinario dei colori che conduce ad esempio alla prevalenza del bianco nella scena della caverna in Faust ed alla tunica gialla di Claudio vestito come un re assiro. Però, malgrado questi anacronismi, Fritz Erler rimane il più originale colorista della scena tedesca ed il ricercatore dei valori musicali nelle tinte come in quei quadri delle stagioni o nelle decorazioni della villa Neiser, che portano nomi sinfoniali: Scherzo, Adagio, Furioso. Ma la vera parola rinnovatrice è stata pronunziata dagli artisti russi. Un movimento vasto ed inspirato si inizia con essi che creano l'unica nuova forma di teatro apparsa negli ultimi

Col.

Bib.

50 anni e del quale non sappiamo se ammirare più l'ingegnosità, il barbarismo sontuoso o l'abilità incomparabile nel creare un'atmosfera di féerie (Gheusi).

Osserviamo subito che una delle cause della originalità dei Russi consiste nella ricerca del soggetto eminentemente poetico e lirico delle pièces rappresentate. Non che essi non abbiano messo in scena dei lavori borghesi e veriati, come l'asilo notturno di Gorki; ma essi hanno ritrovato tutta la ricchezza dei loro mezzi avvicinandosi alle " sette principesse „ di Maeterlhink ed all'" Oiseau bleu „, alla " Morte di Tintagileo „ ed ai sogni musicali del " carnevale „ di Schumann, del Principe Igor alla maggiore fonte di poesia e di lirismo racchiuso nella " Pisanella „.

Il ballo russo, trasformazione delle sinfonie classiche in quadri di impressionisti, non sovvertiva solo un passo di danza, ma tutta l'invenzione decorativa ed il gusto del colore. Essi ci hanno fatto ricordare che il teatro è la più grande e la più divina funzione creata dall'uomo stanco d'inventare i miti e le religioni.

Io proclamavo, modestamente, è vero, ma sinceramente, alcuni anni or sono, che l'opera dello scenografo è nobile come quella del poeta.

Quale è stata la missione dei poeti? Rivelarci l'ignoto delle forze e delle cose, il simbolo delle

apparenze, la sintesi della vita; trasfigurare, per gioia perenne della razza, le immutabili sembianze, raffinarle, estendere all' infinito insensibile una parte della nostra sensibilità, incantare col verso la sfinge e costringere la natura ad amare e soffrire con noi. Estendere queste sensazioni intime al mondo esterno sì che sulla scena, dove noi siamo padroni dell'ambiente, in forme tangibili si potesse riassumere l'aspirazione eterna dell'uomo, l'accordo perfetto dell'anima con le cose, è stata la nostra mèta costante.

Dopo i tedeschi, tecnicamente i russi derivano da quella serie di pittori anche modesti, o da Vuillard, da Maurizio Denis, che assumono i valori nuovi delle opposizioni di colore per trarne degli effetti insperati.

La scelta della tavola scenica, come dicevo più sopra, non poteva essere migliore, poichè nessuno meglio poteva soddisfare questa sete di ampie sinfonie come Sheherazade, in cui il sogno d'oppio di tante figure sanguinose e lussuriose parve foggiasse per sua gioia un inverosimile scenario deformato a macchie scarlatte e gialle sul fondo verde, proiettate dalla lampada di Aladino.

E dopo, ancora, l'oriente: l'adorazione dell'esotismo come nell'epoca preromantica della letteratura francese: vi sono di acque azzurre entro la vasca di porfido alla quale vengono ad abbeve-

rarsi le gigantesche tartarughe sacre dell'India favolosa: tutta porte d'oro, a templi tagliati nella roccia, divinità dal labbro d'argento e dagli occhi di zaffiro. Il ballo così è apparso la manifestazione più accessibile che i russi hanno scelto per far conoscere all'estero le riforme compiute nella messa in scena, sopratutto al "teatro d'arte di Mosca" dove il régisseur, gli attori, il pittore, ed i musicisti, compiono miracoli scenici nei quali, parole, costumi, gesti e scena vibrano in uno stesso ritmo musicale e perfetto.

I procedimenti tecnici dei balli russi non sono che l'ampliamento di queste teorie portate alle ultime loro conseguenze. Però, mentre al teatro artistico di Mosca si cerca lo stile di un'epoca o di un fenomeno, le danze hanno un carattere prevalente *decorativo*. Quando Oulianov metteva in scena un dramma di Hauptmann ricercava per ogni quadro la sensazione principale, che l'autore aveva voluto suscitare. Per dare allo spettatore un'impressione di ozio, egli immaginava un boschetto sotto un cielo bleu velato di nuvole leggere. La linea dell'orizzonte è una barriera di rose; alcune piccole dame ricamano con un gesto ritmato un largo nastro di seta.

Quando invece il Meyerhold o Bakst intonano quelle ampie sinfonie nelle quali la musica della folla, i movimenti ed i colori ondeggiano, salgono

per dissonanze cromatiche, in cui più che al tono di ognuno si ha riguardo all'effetto d'insieme, prevalgono i criteri *decorativi* ed euritmici; sicchè, per quanto riguarda le tinte, accanto al rosso starà l'azzurro e fondendosi arriveranno ad un accordo ricco e magnifico di un colore viola cupo. Così le macchie di colore, osserva M. Maulovska, nelle evoluzioni si compongono e si scompongono come in un caleidoscopio immenso..... E' la prima apparizione del colore *mobile*; i colori delle vesti accordati in una perfetta armonia mobile continua, tenuto conto dei rapporti fra essi e fra essi e l'ambiente: arte decorativa, dunque, rapporti di tono e non più le semplici combinazioni di luci colorate che il movimento della serpentina di Fuller fa ondeggiare in sciarpe di fiamme. I russi, come il Noverre, grande riformatore della danza, si preoccupano di armonizzare i costumi con gli scenari. Quelli nascono da questi come il fiore dalla pianta.

Le persone divengono così in un paesaggio come delle semplici *macchie decorative* mobili che il régisseur tratta come il musicista moderno: l'attòre è abolito: la sua figura è una macchia di colore del quadro, la sua voce lo strumento dell'orchestro. Esulta, o Graig!!!!!

Gli scenari, così osserva un acuto scrittore di

cose teatrali, il Luciani, costituiscono di per sè stessi l'unico elemento visibile della rappresentazione, poichè gli attori sono delle semplici macchie decorative. Questa evoluzione profonda della scenografia è analoga a quella che si è prodotta nella pittura verso la fine del 600 (egli aggiunge) in cui il paesaggio, da sfondo del quadro, con Jacopo Ruisdael, con Salvator Rosa e con Lorenese diviene invece " il quadro „. Il desiderio di fare della scena la parte essenziale dello spettacolo si manifesta nella ricerca del soggetto. Tenuta presente la tendenza della musica moderna ad integrarsi coll'elemento visivo, la grave e fastosa arte russa, per raggiungere il massimo effetto, ha abbandonato il dramma parlato per creare quelle visione musicali o poemi danzati che parvero una forma nuova e meravigliosa di spettacolo. Non diversamente, del resto, ha agito Reinhardt, passando dall'*Edipo Re* alla pantomina *Sumurun* ed al *Miracolo*. La messa in iscena è divenuta un'opera d'impressionismo, cioè non solo tende oramai a suggerire più che a rappresentare, ma, come la musica moderna, all'imprecisione, alle sensazioni d'indefinito, a rivelarci paesi misteriosi nei quali lo spirito possa spaziare indipendentemente dai vincoli della plastica, in paradiso di luce, di suoni, di forme eteree, di grandi sfingi trasparenti o mutevoli come la nebbia di autunuo.

Appare il dramma, la poesia: e l'edificio leggero della scena urta contro il pensiero definito che interrompe il sogno.

L'ambiente, le passioni, la psicologia sono nella parola del poeta: entra Shakespeare e la scena scompare, o, se resta, si trova dopo qualche tempo in conflitto col testo del dramma (che è il trionfo della mobilità spirituale) anzi distrae lo spettatore e lo richiama ad una visione iniziale già sorpassata.

Mai questa verità mi è apparsa così chiara come assistendo alle rappresentazioni della " Pisanella ". La ricerca dei colori diviene impossibile perchè già il poeta nelle didascalie ce li ha forniti. Tuttavia le colonne di marmo bianco di Sparta e la grande messe di rose incarnate, i due motivi fondamentali sono deformati da una sarabanda di toni verdi e azzurri. Si disse alle prèmières che lo scenario aveva soffocato il dramma. No. Il difetto fu nel voler mantenere per la realizzazione di un'opera di poesia gli stessi criteri dei Ballets. Majerhold, trasportando gli attori in fondo alla scena ridusse il dramma a pantomina. Quando la musica taceva e la magnifica poesia di D'Annunzio risuonava troppo lontano dagli spettatori per essere intesa, immobili i vescovi ebri, non rimaneva più che la larva del ballo russo di cui tutti gli elementi parevano

disgiunti per un incantesimo. Da soli, privi del ritmo, i prodigi del mago del colore non potevano interessare l'uditorio. Quando invece nella seconda sera la poesia si avvicinò agli uditori, allora essa bastò da sola; la scena ritornò l'elemento decorativo del dramma, immobile. I colori delle vesti riacquistarono il lor valore *rappresentativo*, non *emotivo*.

Fu la resurrezione di un ambiente visto attraverso un temperamento ricercatore di toni inverosimili e nulla più. E quando, secondo la didascalia del poeta, la banda di sole entra nella sala, il giallo si aggiunse per descrivere il dolce aprirsi della porta e l'apparizione dei mendicanti assopiti nel meriggio.

Ah, non solo l'entrare del sole io avrei voluto descrivere, ma l'entrare del canto di Aletis, il vero elemento emotivo e psicologico della fine del prologo!

Più fedele della didascalia del poeta nella ricerca dei toni fondamentali è la fresca purezza del mattino bianco e azzurro nel secondo atto. L'accordo delle tinte, della purità e del sogno in questo chiostro dell'isola di Gesù, un accordo della pallida ostia con la serenità del mare levantino preannunzia l'apparire delle creature quasi lunari. E le visioni mattutine, bianco-azzurre anch'esse nella divina nudità del silenzio, dànno

la scalata al cielo velato dall'alba. E lo sforzo silenzioso della luna per spuntare nella notte bleu come l'ombra dei cipressi, è coronato dall'apparizione di questa profuga della danza, che ha il tono di diffondere intorno a sè la poesia, la *toute claire, Ida Rubinstein*, che identifica sè stessa con le creature della sua arte al punto da potere accogliere anche nella vita, ripetuta da noi ad essa, la laude di *Sire Ughetto*. " Essa riapre le sorgenti, diffonde la rugiada, calma le nostre febbri, tronca le frodi, ci ridona un'anima nuova. Aletis, Aletis ! „

Però mentre nel *Principe Igor*, come osserva M. Paulovska, la massa dei colori ondeggia, si arresta in pause, sale per dissonanze cromatiche in un crescendo con la realizzazione della ebbrezza delle tinte che caratterizza la nostra epoca e ci avvicina all'oriente, raggiungendo la mobilità *per fusione*, nella *Pisanella* l'accordo bianco-azzurro del secondo quadro rimane immutabile anche quando l'aurora s'è levata, le cortigiane sono penetrate nel monastero ed il sacrilegio ed il delitto macchiano le bianche mura.

***

Tali sono dunque questi spettacoli di musica, di pittura e di danza. Hanno essi raggiunto l'ideale perseguito dagli esteti della fusione di arti mobili

ed immobili? Pare che al suono delia musica di Veber un quadro di Manet si rianimi e si muova. L'entente fra suono, colore e gesto è perfetto; ognuno conservando il suo valore e la sua entità d'espressioni. Arriva la poesia che è suono colore gesto e distrugge il meraviglioso accondo.

Questo farebbe credere che essa è destinata a rimanere sola, che il sogno dei rinnovatori, da Wagner a D'Annunzio, debba rimanere una chimera e che la parola o il suono puro o il gesto debba uscire diminuito dal futuro teatro. Vedremo come è possibile conciliare questo dissidio e ritorniamo alle vasta evoluzione della scenografia, della quale la maggior potenza è il colore.

La calata del barbari innovatori nel teatro Latino avvenne circa l'anno 1909.

A Parigi i direttori di avanguardia si preoccuparono più della orientazione ideale del nuovo dramma che della realizzazione scenica. I grandi effetti del colore furono riservati ai Music-halles. I maestri del teatro borghese dell' alta commedia furono sopratutto veristi.

A L'Opera Comique, sotto la direzione di Alberto Carrè, la messa in scena di Pellèas e Melisande parve un miracolo di poesia. Ma in fondo i maestri francesi si preoccuparono essenzialmente di collocare l'azione in un quadro, di riprodurre sulla scena un Wuillard, con procedimenti cioè essen-

zialmente obbiettivi, immaginando l'ambiente e il paesaggio senza preoccuparsi della vicenda scenica e umana: una bella foresta d'autunno, una bianca notte di agosto specchiata nei laghi, una esattezza scrupolosa di riproduzioni e la ricerca del pittoresco, l'effetto dell'ora sulla montagna come nelle tele dei grandi paesisti: i rapporti fra la natura e l'uomo. Entra l'uomo ed è un accessorio del quadro. I grandi artisti francesi dimenticavano forse che il dramma è un ritratto e non uno studio di paesaggio.

In questo stato di cose il colore non poteva avere che una funzione puramente imitativa. Ricordo che una volta alla Comedie Française fu rappresentata la tragedia di *Elettra*. Coll'uso dei proiettori fu regolata la scena in modo che negli atti successivi lo sfondo fosse illuminato secondo le varie ore del giorno.

Questo giuoco di luci, con carattere puramente descrittivo, valse a fissare meglio l'unità di tempo cara ai classici della tragedia; poichè l'azione restò così compresa tra il fiammeggiare dell'aurora e le ampie braccia della notte glauca.

Il paesaggio di Loie Fuller non segnò alcuna traccia nella messa in scena del dramma e dell'opera, eccetto quella tragedia di Salomè del D'Humiers, nella quale le ricerche di effetti luminosi della danzatrice Americana fornirono un am-

biente alla Frey: imitazione della tempesta, chiarore d'incendio, fiamme. sangue e apparizioni come nelle vecchie coreografie. Perciò i balli russi conquistarono il favore del pubblico e furono lo spettacolo preferito dai parigini nelle ultime grandi saisons.

Volgarizzando i principi della messa in scena russa e tedesca sorsero anche in Francia imitatori di quella maniera; ma più sobri e discreti. La scena è la razza.

In quel frattempo Reinharst esibì *Sumurum* al Vaudeville; *L'Oiseau bleu* al teatro Réjane ritrovò i successi delle féeries d'altre specie e con quei colori *inverosimili* del palazzo della notte e dei paesi delle ricordanze, ci dette un piccolo brivido, un vago turbamento come la lettura di certe saghe dolci e lontane o la visione del Paradiso di *Okuna*, tutto zone d'oro in campi d'ebano, fiori di lacca e nubi verdi.

Sorto nel 1909, le Théâtre des Arts col concorso di geniali pittori quali Denis, Dethomas, Delaw che intervennero in tutti i gradi dell'esecuzione, creando scenari e costumi, attuò le teorie che abbiamo analizzato, col grande gusto all'eleganza discreta che sono le caratteristiche della preziosa arte francese; quindi non è nè utile nè necessario esaminare le varie pièces chinesi, persiane, ecc. che si sono succedute al *Boulevard des Bati-*

gnolles. In mezzo a tanto esotismo ho ammirato " Le Nu „ di Ossyp Dymoff, di cui le parti più belle erano le didascalie, con alcuni effetti di chiaroscuro e certe intuizioni di ombre e di luci, commenti del dramma che invano il sig. Ouchè si sforzò di tradurre sul palcoscenico.

Dopo i fuochi policromi di Bakst e le féeries colorate, l'oriente ha mietuto nuovi allori con la *Minaret* di Jacques Richepin, in cui per la prima volta sulle grandi scene dei *Boulevards* è stata bandita da artisti francesi la nuova parola.

La fantasia arabo-persiana di Richepin esigeva uno scenario che traducesse la sensualità, cioè il motivo dominante dell'opera di poesia.

Nulla perciò di abbagliante e di cangiante. La lussuria è grave ed opaca. M. Schneider rievoca brillantemente i décors del *Minaret* elogiando il pittore Ronsin, che, pure subendo l'influenza della scuola russa e tedesca, ne ha attenuate le audacie rimpiazzando il colore con la sfumatura.

Il 1º atto rappresenta la sala a cielo scoperto di un Harem e una sinfonia di bleu, di verde e di bianco composto di toni uniformi rigidi, uguali, senza ombra. La sala è cinta di arcate come un patio: una scala a righe verdi e bleu monta verso il cielo di un bleu cupo, quasi nascosta da un velo che interrompe i due colori dominanti e che sono il motivo di questa scena.

Ma il quadro del giardino nel secondo atto ci offre la visione di una chiara notte d'oriente e Bagdad nel sonno, con le maschere, le cupole che si profilano come una macchia di fuoco in questo notturno; gli alberi dei datteri nel giardino sono d'ocra ardente e la flora ha riflessi di fuoco e di argento.

L'effetto è caldo, sensuale; pare che la scena e le odalische abbiano assorbito il colore del paesaggio. Certo gli scenari del *Minaret* rappresentano un tentativo audace e non rimarranno isolati perchè già si annunzia una spettacolosa *Afrodite* nello stesso tono.

***

A Londra Reinhardt ha avuto più successo che a Parigi. Perchè i rinnovatori del teatro inglese si sono diretti verso la semplificazione della scuola tedesca e le decorazioni teatrali sintetiche anzichè verso le sontuose azioni mimiche dei russi. Non bisogna però dimenticare che in Inghilterra è nato Gordon Graig, che deve considerarsi: " come il precursore di tutti gli innovatori dell'arte scenica ed il più profondo e lampeggiante filosofo del nuovo idealismo teatrale " (Emanuel). Ma fu solamente dopo il grande successo di Reinhardt che le teorie di Graig

incominciarono ad essere attuate recentemente in Inghilterra per restituire al pubblico l'uso della fantasia, che il teatro naturalista andava sopprimendo.

Sumurum, pantomina in nove quadri, ispirata dai racconti delle *Mille e una Notte*, riportò al *Savoy Teatre* un successo straordinario. Poco prima Sheherazade al Govent garden seguita da *Romeo e Giulietta* al *New-Theatre*, in cui Fred Terry seguendo la tecnica di Bakst cercò di ravvivare i quadri dei primitivi italiani, e *Kismet*, altro racconto arabo, non meno colorato, al *Garrik-Theatre*, avevano conseguito un successo non meno considerevole.

Ma fu sopratutto Reinhardt che inspirò la riforma e il ritorno alla semplicità. Anzi in Inghilterra si andò più oltre. La scuola tedesca si può riassumere nelle teorie di Tolstoi: " Non bisogna terminare troppo le cose; occorre che lo spettatore possa completarle da sè e sovente la sua illusione ne sarà aumentata. Al contrario, il dire qualche cosa di troppo equivale a *scuotere e spezzare* una statua fatta di piccoli frammenti; è come spegnere la lanterna magica „. (Vedi Rouchè)

Questo pensiero è completato dallo scultore Hildebrando il quale ha osservato che nellà rappresentazione della morte di Savonarola i dettagli architettonici di Piazza della Signoria

non hanno nessuna influenza sull'azione drammatica.

Bisogna semplificare, stilizzare, suggerire la visione di una chiesa con pochi grandi pilastri che si perdono nell'ombra, e con qualche tronco di albero una foresta profonda. È l'abolizione della prospettiva, è l'attuazione degli *scorci*.

Ebbene Granville Barcher, mettendo in scena, nell'ottobre del 1912, il *Winder Stale* di Shakespeare, andò più oltre.

Due sole scene e qualche tenda variamente colorate e variamente illuminate, servirono di decorazione per tutta l'opera.

Questa semplicità ideale mi richiama un progetto di scenario accarezzato da Gabriele D'Annunziò fin dal 1909. " Una mia amica, - egli diceva - ha trovato il modo di dare alle stoffe i bei colori dei vecchi velluti rossi e verdi di Venezia e di Lucca. Distendendone una vastità enorme intorno agli interpreti, essi si moveranno entro una scena di colore. „ Il poeta alludeva all'arte giavanese del Batik perfezionata da Agata Wegerif Gravestein; creazione di stoffe cangianti secondo la luce, percorrenti una meravigliosa gamma di tinte, dagliarancioni più cupi ai gialli matti, dai paonazzi ai rossi accesi.

Incantesimi di disegni e di colori, tesi tra due

infiniti : il mondo invisibile ed il sogno del poeta!

Ma già prima dell'attuazione di Barcher, William Poel predicava da trent'anni la necessità del ritorno alla semplicità arcaica dell'era Elisabettiana.

Con i mezzi elementari delle cortine, i mutamenti di scena possono essere moltiplicati all'infinito; e, osserva l'Emanuel, hanno il vantaggio non solo della rapidità ma anche di lasciare libero campo all'immaginazione del pubblico, che non è più lo schiavo dello scenografo, ma collabora per così dire con l'autore.

Il vangelo di Gordon Graig trova così gli apostoli Harwey e Barcher, due notissimi e grandi attori inglesi convertiti clamorosamente alla sua maniera.

Quantunque la riforma di Graig sia essenzialmente architettonica e faccia dipendere il valore di un'opera dalla giustezza delle proporzioni, dai rapporti delle grandezze fra l'uomo ed il quadro, così che egli rappresenta *Amleto* come l'anima situata in uno spazio freddo ed infinito; quantunque egli non cerchi di riprodurre la natura ma di interpretarla con una fantasia immaginativa della quale la caratteristica nota è la ricchezza decorativa ornamentale, pure egli si preoccupa assai della illuminazione delle scene e degli accordi delle tinte.

Ma egli considera la luce come il mezzo per mettere in rilievo i personaggi e creare un legame armonioso fra costumi, scenario e poema. Toni bruni purpurei, armonie gravi e cupe nelle situazioni tragiche ravvivate da luci tenere e gaie dei movimenti sereni.

Per spiegarci la funzione del colore nel teatro di Graig bisogna rileggere le note da lui scritte per la messa in scena del “ Macbeth „. Quali sono le indicazioni che Shakespeare ci ha dato? Non vi preoccupate per ora della natura; cominciate coll'interrogare il poeta. Vi sono due toni, uno per la roccia e l'uomo, l'altro per la nebbia ed il fantasma. Non aggiungete altro per l'esecuzione del vostro insieme: la roccia sarà bruna, la nebbia grigia: così voi conserverete l'unità del dramma.

Quantunque i colori scelti non siano inverosimili, anzi coincidano con quelli naturali, pure considerando che l'osservazione di Graig si riferisce al testo del poema più che alla didascalia, bisogna dedurre che la funzione del colore è descrittiva.

Come nei saggi di Erler o nel teatro francese?

No. Il colore in Graig è descrittivo rispetto al poema, non rispetto alla natura; riassume la sensazione non il fenomeno; è come il riflesso di una giornata di brezza nella musica sottile che

un impressionista vi sente; descrive l'ambiente come uno schermo sul quale il poeta e l'attore proiettano i loro sogni in forme di cieli, di giardini luminosi, di notti, di velarii violacei; per creare con un processo inverso di quello zoliano; sicchè la scena, il mondo esterno che ne risulta, irreale e cangiante, è il poema visto attraverso un temperamento.

***

Mentre si preparava la rinnovazione estetica della messa in scena, le vecchie lanterne, le bilancie, i lumi delle ribalte, i pochi e primitivi mezzi scenici in uso nei teatri si perfezionavano.

L'elettricità portava un rivolgimento nel campo dell'ottica teatrale. I riflettori, le lampade ad arco, gli apparecchi forniti di vetri colorati mobili e di bande di seta, che permettono le graduazioni e le sfumature della luce, erano utilizzati sapientemente.

Un grande risultato si aggiunse col così detto *regolatore.* È questo un quadro di distribuzione elettrica, regolato da un uomo, che può, a sua volontà, illuminare e spegnere una qualunque delle lampade, e più se occorre, in modo da proiettare sulla scena fasci di raggi rossi, verdi e bianchi da produrre le più variate *nuances.*

L'operatore deve naturalmente seguire con attenzione la vicenda scenica per adattare ad essa l'illuminazione.

Un nuovo processo è dovuto al pittore Fortuny, che ha sconvolto il principio della scena dipinta. In questo sistema le lampade ad arco non proiettano direttamente sulla scena i raggi che sono invece riflessi da superfici di seta su una cupola bianca a forma di mezza abside, che fa da sfondo sulla scena e va colorandosi via via diversamente. Così per diffusione si riesce ad imitare le nuances di tinta, che si osservano in natura. Il sistema è specialmente efficace per riprodurre i colori dell'alba, del tramonto.

Fortuny dipinge con la luce sulla " Volta Celeste „ ; la sua ingegnosissima invenzione dà tutti gli effetti del teatro all'aria aperta. Il primo chiarore dell'alba, le rose dell'aurora, il meriggio biancastro ed uguale si realizzano con una semplicità straordinaria, e per produrre queste fantasmagorie di luce basta muovere dei piccoli congegni docilissimi.

Il sistema di Fortuny ed altri, che derivarono dallo stesso principio, sono delle imitazioni più e meno riuscite, informano l'ideale del futuro teatro, e rendono possibile la produzione di sorgenti luminose, mobili e colorate, che ad arbitrio del régisseur possono percorrere di sfuma-

tura in sfumatura tutta la gamma dello spettro, tali cioé da poter agire per successione e per interferenza.

Mentre scrivo queste note nel settembre 1913, leggo sul *Corriere della Sera* che il prof. Wallace Remington, insegnante di ballo al " Queen's Collège „ di Londra, si proclama inventore di un'arte nuova, da lui definita " Musica di colore „ traente origine dalle analogie già rivelate nel passato tra luce e suono, così da far luogo alla predizione che si sarebbe finito col comporre delle sinfonie e delle suonate a base di luci colorate. " L'Organo a colore „ ideato da Remington, consiste in un armadio, con vari sportelli, dietro ciascuno dei quali sta nascosta una sorgente luminosa di un dato colore. Alla base dell'armadio si trova una tastiera. Ogni tasto è collegato, mediante un congegno speciale, ad uno degli sportelli; in modo che quando si batte su un tasto, lo sportello corrispondente si apre ed emette un fascio di luce colorata che va a proiettarsi su uno schermo collocato di fronte all'armadio. Battendo successivamente sui vari tasti, si vede apparire sullo schermo una serie di luci di colori diversi. L'esperimento va fatto al buio e, regolando accortamente l'apertura dei vari sportelli, verrebbero suscitati negli spettatori degli effetti emotivi, paragonabili a quelli dati

dall'esecuzione di una composizione musicale: di qui il nome dato alla nuova arte. Il " Literay Digest " occupandosi di tale invenzione rileva che finora il colore, nelle arti nelle quali è adoperato, non ebbe che una parte secondaria, mentre nell'arte nuova esso avrebbe una parte essenziale. Il Remington compose già varie " Sonate a Colore " i cui saggi sarebbero riusciti molto interessanti. Qualcosa di simile ha inventato un giovane pittore vicentino U. Guata, il quale ha ottenuto delle musiche luminose mediante uno strumento da lui chiamato " sincromofono ", che esprime cioè l'azione contemporanea del suono e del colore, tramuta le note musicali in luci colorate, corrispondenti alle diverse qualità di suono. Il sincromofono consta di un quadro ove sono 43350 punti luminosi colorati intonati ad un suono e ad un accordo per cui una esecuzione musicale può integrarsi, completarsi con la sensazione visiva, quale già l'hanno presentita parecchi esteti. Il Guata studiò accuratamente i rapporti fra i vari suoni ed i vari colori e quando riuscì a stabilirli, ottenne la contemporaneità della nota e del gruppo di note e della visione, mediante un commutatore elettrico a comando. Ebbene il sig. Wallace Remington è stato il buon artiere diligente e tenace che con questo mezzo tecnico di sua invenzione ci permatte di attuare un nostro antico sogno. Si

direbbe che la sua macchina sia stata suggerita da un Italiano, che pubblicò il 22 febbraio 1909 un brillante studio sotto ii titolo *La musica dei colori*.

Questo precursore, che firma il suo articolo Guido S. è un notissimo ingegnere milanese che alterna le sue cure professionali con geniali divagazioni nel campo delle arti, portandovi criteri di un'esattezza e di un rigore scientifici. Tolgo i passi riassuntivi dello studio. L'autore analizza prima gli elementi che costituiscono la musica.

Come in tutti i fenomeni percettivi, l'impressione data dai suoni dipende dalla loro relatività, la quale può essere di due specie, statica e dinamica. Un accordo, e cioè le emissioni contemporanee di parecchi suoni, costituisce un fenomeno di musica statica; le stesse note formanti un arpeggio e cioè susseguendosi nel tempo, costituiscono un fenomeno di musica dinamica. Ora non v'ha dubbio che per quanto un accordo possa essere bello, da solo non potrebbe avere una grande portata artistica: infatti noi concepiamo la musica col suo carattere dinamico, come la successione nel tempo di accordi e note sapientemente disciplinati.

Questa successione è governata da ciò che chiamiamo ritmo, ed è caratterizzata dal movimento, che è la misura della velocità più o meno

grande con cui il pezzo deve svolgersi. Conviene in seguito considerare le note in sè, ossia il numero assoluto di vibrazioni sonore per minuto secondo di ogni suono e gli intervalli fra di essi: inoltre la loro intensità è il timbro, ossia il complesso degli armonici concomitanti al suono fondamentale, che lo strumento emette. Infine importantissimo elemento è il tono e la nota tonica, che in ogni svolgimento musicale rappresenta il punto di partenza e quello al quale esso tende, per una via più o meno di modulazioni, e sul quale trova alla fine riposo. E dopo aver notato le analogie fra i suoni ed i colori nel linguaggio, osserva che questi, nell'arte, hanno avuto un'applicazione eminentemente statica nella pittura e nelle arti decorative. Però anche i fenomeni luminosi dinamici abbiamo ad ogni momento sotto gli occhi, e non è chi non sia colpito subito dalla maggiore intensità dell'impressione che producono su di noi. Si può anzi affermare che i fenomeni ottici più suggestivi sono quelli nei quali occorrono movimenti e mutazioni di luce. Un sorger di sole in alta montagna, con quel variar continuo e quasi inaspettato di tinte, col progresso ininterrotto della intensificazione di tutte le luci, mette nell'animo nostro una folla di sentimenti misteriosi e profondi che lo stesso panorama non sa susci-

tare, nella luce viva, ma uniforme, del meriggio.

Ma se oggi conosciamo le leggi della musica e sappiamo disciplinare i suoni per ottenere gli effetti voluti, delle combinazioni dei colori non conosciamo i misteri. Sappiamo soltanto combinarli empiricamente, in modo che ci diano effetti piacevoli, non altro: alla guisa appunto dei selvaggi, che coi loro rozzi strumenti, riescono ad ottenere consonanze gradite all'orecchio, ma non certo effetti emotivi. Fra gli elementi della musica fonica abbiamo notato il ritmo, gli intervalli di tempo ed i diversi movimenti: nelle combinazioni dei colori tutto ciò è perfettamente imitabile; si tratta di ideare e di creare i meccanismi necessari ad ottenerli.

Esiste inoltre per la cromo-musica la possibilità del fondere gradualmente i colori diversi in colore risultante e dello scinderne un altro nei suoi componenti. La musica dei colori dispone dunque di risorse nuove, che non sono in possesso di quella dei suoni.

***

Come nella musica fonica abbiamo due forme distinte, quella che tenta di rappresentare azioni e di esprimere pensieri definiti e quella invece che, non curandosi di elementi positivi, non vuole

esprimere altro che sentimenti vaghi ed indeterminati e quasi stati di emozione dell'animo nostro, così io so bene immaginare accanto alla cromomusica asservita ad altre arti, anche una cromomusica pura.

Un telone bianco teso sulla parete di una sala oscura, su cui lo speciale apparecchio cromogenico proietti le luci ed i colori è quanto occorre. Dapprima un colore unico fondamentale stabilisce le tonalità; poi quà e là si altera per il nascere di altre tinte che, a gruppi, o isolate, a scatto o per gradi, invadono il campo seguendo nei loro movimenti una legge ritmica. E tutte le successioni ora lente, ora invece rapide sono armonicamente disciplinate per risvegliare la nostra emozione, e, aggiungo io, per educare il senso del colore atrofizzato in noi. Due giorni dopo sullo stesso giornale, il (*Corriere della Sera*) comparve una mia lettera per chiarire le idee in proposito e mettere, come si dice, le cose a posto.

L'autore dell'articolo, con un'amabilità non minore del suo talento, mi scrisse dichiarando che ignorava i miei studi e le mie pubblicazioni e che ad ogni modo mi faceva i migliori augurii. Ma questo libro non è una rivendicazione; sibbene una semplice cronistoria del colore nel teatro e la esposizione di un disegno. E non è colpa dell'autore se il riassunto di tutto quanto

ho esposto è stato già preveduto in un breve articolo scritto nel 1905 e dopo una serie di peripezie apparso nel 1906, peripezie non ignote a molte autorevoli persone del teatro italiano e analizzato poi lungamente a voce e per scritto. E vi prego di notare che presumibilmente nè il giornalista del Corriere nè Jules Claretie, che nel 1907 scriveva anche sul *Temps* qualche cosa di simile, nè gli altri dei quali ho parlato avevano potuto leggere le mie note che avevano fino allora pochissima diffusione. Anzi escludo assolutamente che tutti essi ne abbiano avuto conoscenza e spiego il fenomeno di queste analogie col bisogno prepotente, in parte fisiologico nel teatro di **Dusseldorf** e di Reinhardt.

Insomma più o meno adattate al gusto e all'arte dei vari paesi ritroviamo le note fondamentali della scuola Tedesca e di Mosca in tutti gli Innovatori. Abbiamo detto che la messa in scena è la razza; possiamo aggiungere che lo stile decorativo è l'individuo. Perciò forse anche le tendenze differenziali non sono che una questione di temperamento, e la trinità Bakst-Reinhardt-Graig si riduce all'unità come nei misteri della Chiesa. Diversa però è la funzione del colore nell'arte dei tre maestri.

Descrittivo nelle realizzazioni di Erler, con prevalenza di *impressionismo nel Deutsche-*

Theatre ; *rappresentativo* in Graig ; *decorativo* nei Russi ; il colore diviene psicologico nel teatro di cui mi occupo. E tale sua natura si desume sopratutto dai processi mobili che mentre sono puramente arbitrari nella danza Serpentina, e negli esempi di tinte mobili offertici da qualche altro régisseur, nel nostro teatro sono rigorosamente determinate. L'apparire e il divenire delle tinte costituiscono la sua essenza ed il suo carattere principale. Non è escluso che in secondo tempo si possano utilizzare gli effetti puramente esterni fisiologici (contrasti di colori, accordi evocatori di gioie fisiche, fantasie decorative ecc.). Ma tutto questo è accessorio e determinato.

Confrontate ad esempio la Sfinge del terzo quadro che rappresenta un *motivo* ed è al tempo stesso il riferimento del viola e verde dominanti nel finale del quadro.

Nè dobbiamo trascurare l'efficacia descrittiva (mobile) del colore, come l'arrivo del Cammelliere, nel primo quadro, e l'apparizione del fiume nell'ultimo, o meglio, la gamma giallo-escuta-fulvo-giallo, chiarissimo *leit-motif* del vento Simun che nel piccolo dramma dello schiavo, come nelle grandi tragedie Bibliche, assume l'importanza di un personaggio e la potenza misteriosa ed invincibile del Fato greco.

Il colore nei precursori rientra nella tecnica del teatro non del dramma: come alcuni procedimenti nelle sinfonie, che segnano un progresso dei mezzi, non una rinnovazione del genere musicale. Con i precursori restiamo nel campo del colore, non del poema: essi mirano a creare la nuova scena; noi tendiamo al nuovo. Logicamente quelli si riaffacciano al Servandoni ed ai grandi scenografi; noi agli autori. Perchè intendiamo fare della scena non una cornice, ma una parte del dramma; l'elemento visibile di esse, non l'elemento esteriore. Si deve perciò ritenere la scena composta di due momenti: della linea sommaria ed architettonica, che è lo spazio dell'azione; e della linea spirituale, che è il diffondersi nell'ambiente dei motivi psicologici. E poichè questi sono tradotti in suoni dalla poesia ed in visioni dal cromatismo, la scena non sarà che la successione e la fusione dei colori e dei suoni. L'impressionismo sonoro s'integra nel teatro moderno con quello visivo. Innanzi ai décors sobri e sintetici ma luminosi di Segonzac e Dresa, alle *variazioni su tinte fastose* di Bakst e Benois, gli aurei esempi passati diventano orpello e le scene del Parsifal di Beyruth una cromolitografia bianca-rosso-azzurra.

E poichè l'intervento del vero pittore e non dello scenografo ha sognato la nuova data nella

storia del teatro, questo rinnovamento (che riguarda anche la scelta del repertorio) non può essere conseguenza che delle due caratteristiche della pittura: il gusto della forma e del colore.

Si delinea così nel dramma la tendenza della pittura come arte *in sè*. Un paesaggio, una figura di donna, esistono al di fuori di noi, di una vita propria; ma quando vogliamo ritrarli e farne un'opera d'arte, aggiungiamo e sostituiamo al paesaggio ed alla figura l'impressione che producono su di noi. Gli antichi scenarii veristi miravano invece alla ricostruzione obbiettiva del quadro. Nei moderni la scena e la pittura incominciano ad avere più diretti ed intimi rapporti, i paesaggi reali e fantastici sono reppresentati con un senso di indefinito, quasi allo stato di sensazioni e con certe tonalità misteriose come nelle pitture ornamentali del 500.

Ancora un passo ed all'interpretazione unica dell'artista si sostituiranno le impressioni varie dei personaggi.

Un'altra osservazione. Si dice che il teatro è la fusione di varie arti. Poesia, musica, pittura, scultura ecc. Ma queste due ultime sopra tutte assunte come arti rappresentative, perdono qualche cosa della loro essenza. La scultura diviene plastica in movimento, l'architettura sagoma, e la pittura perde la sua natura supe-

riore di rappresentare le passioni per essere soltanto decorativa ; sono più propriamente i principi della pittura appropriati, non lo spirito ; è una necessità (perchè ogni volta che appaiono uomini e cose racchiuse in una cornice, si ha un quadro) ma non è *un'interpretazione* pittoresca del dramma, è una raffigurazione.

*
* *

Ma accanto alla féeries luminose, che vogliono ridurre il dramma ad una semplice e grande *visione senza parole*, ad una trasfigurazione della musica di Weber, comentata dal mimo Niynski, ad un'illustrazione di contese bleus per una strenna di gran lusso appaiono manifestazioni, altrettanto moderne, le semplicità sceniche del teatro inglese di Harwej e di Barker.

(Per le rappresentazioni di Shakespeare i muri della scena sono di una bianca nudità senza alcun dipinto ; solo una leggera costruzione in rilievo rappresenta un portico rosa dalle colonne d'oro ; delle larghe scale bianche servono di uscita e per sedere tre banchi ricoperti di porpora. Per preparare il cambiamento di scena, alcuni episodi si svolgono su un proscenio allungato

innanzi un velario provvisorio, dipinto alla *primitiva.*

Una delle ragioni delle diversità sta nel repertorio scelto. Il dramma della massima semplicità ornamentale è quello così concepito, che la sua *teatralità* non debba essere essenzialmente scenica: un teatro di imagini suggerite dalla parola, un teatro d'estasi che agguaglia il cuore degli uomini al cuore delle cose, " anima di pensiero umano, il creato e tutto il creato considera apparizione e veste dello spirito. "

Fra questi due sistemi opposti sono compresi tutti gli altri con prevalenza sintetica e decorativa, che trascurano però i lavori intellettivi del cronos indipendente dalla forma, i suoi rapporti e stati successivi.

***

Tutte le riforme analizzate furono compiute nel dominio dell'arte drammatica perchè le teorie di Backst derivano dalla scuola di Meyerkelt e di Stavislawscki. Anzi, tutte le innovazioni posteriori trovano la loro prima origine in un teatro eminentemente letterario. Nel 1880 per reagire alla Commedia dei Boulevards, si fondò a Parigi " Le Théâtre d' Art ", in cui l'interprete della

poesia fu Madame Morène, gli iniziatori si chiamavano Stephane Mallarmé, Paul Verlaine, (i poeti del colore) Henry de Régnier, Rémy de Gourmond, Vielè Griffin e Charle Morice. Paul Fort, « l'odierno principe dei poeti „ allora studente di liceo, dirigeva la piccola scena nella quale si attuavano gli evangeli dei simbolisti. Lo scenario si componeva di un fondale e di drapperie mobili. La parola, essi dicevano, crea lo scenario; questo in realtà deve essere una finzione ornamentale che completa l'illusione per le analogie di linee e di colore che ha col dramma.

Ispirandosi a queste tendenze di ingenuità scenica, Lugné Poe fondò il teatro dell'Œuvre, realizzando le rêveries di Maeterlinck, e compiendo un'opera di preparazione notevolissima.

Con la stessa tecnica sono state messe in scena, nel 1913, l'Annonce di Claudel e La Brebis égarée de Jammes.

Il teatro Antoine diretto da Gémier, ha recentemente rinnovato questi procedimenti della scuola simbolista per " Marthe et Marie „ di M. Ednard Dujardin; con l'" Amleto " allestito dal Variet, che ha stabilito un luogo unico e convenzionale in cui si svolge l'azione ed in cui l'atmosfera è modificata con illuminazioni, che variano da un atto all'altro.

Mi a simbolisti non si fermarono qui ed ini-

ziarono gli spettacoli orchestrali, non soltanto in musica, ma " in profumi ed in colori „.

Così mentre il pubblico ascoltava una sinfonia, composta da Reinard e da Brely sul " Cantico dei cantici „ di Salomone, i macchinisti polverizzavano tra gli spettatori oli odorosi ed essenze acutissime!

Abbiamo parlato altrove del colore delle vocali: ma quello, è ormai assodato, fu uno scherzo di Rimbaud. La messa in scena del teatro simbolista si riallaccia invece alle teorie di R. Ghil (che nel traité du vère „ indica il valore cromatico delle vocali e degli strumenti: (i violini azzurri, i flauti gialli, ecc.) e di Poictevin che si affanna a conoscere le sensazioni che corrispondono ai colori (l'azzurro passa dall'amore alla morte) come in quel tale almanacco del Colorificio. I régisseurs simbolisti derivano dall'*audizione colorata* che è la trasformazione dei suoni in colori: i suoni dovrebbero destare certe sensazioni colorate (vedi Max Nordau - Degenerazioni). Ma questo è un fenomeno individuale e variabile; non ha una media di sensibilità, poichè non si tratta di associazioni organiche ma di eccezioni. In verità abbiamo episodi di natura musicale e di natura visiva: l'arte deve riprodurre tale diversità. Perciò memore della profonda diversità fra udito e vista nel dialogo di Platone, io ho combattuto sempre

l'idea di queste trasposizioni e lo scambio di percezioni, che hanno una sede naturale. Così giungeremmo alla teoria del pazzo di Legrain che distingueva il buono dal cattivo mediante la differenza di colore. No: Mélisande sarà sempre così dolce e misteriosa: ma noi vedendola in un ambiente successivo di tinte la differenzieremo nei momenti della passione, la *seguiremo.*

L'azione svolta entro certi rapporti di colore è una perfezione del mito.

Invece a me pare che i régisseurs tedeschi e russi derivino dai simbolisti. La loro " teoria dell'infinito „ è l'applicazione alla scena di un passaggio di Mallarmé. " Nominare un oggetto vuol dire sopprimere il godimento d'indovinarlo; suggerire l'oggetto: ecco il sogno. „ Tanto Verlaine quanto Graig proclamano l'errore del colore locale nelle rappresentazioni storiche. I nostri rapporti col simbolismo possono riassumersi nelle idee di Swinburne: " Le cose non esprimono una sensazione; esse mutano di aspetto secondo il carattere dell'azione. La natura è un essere vivente e pensante che accompagna l'azione. L'ambiente vive colle persone „. Ma a questo principio accedono talvolta anche i naturalisti (ad es. Zola nell'*Assomoir* pag. 214). Nel teatro questi principi sono stati svolti dal D'Annunzio che ha fatto sempre collaborare al

dramma l'ambiente e le vesti: ogni sfondo di scena ha una mirabile rispondenza con le vicende del dramma (come nel secondo quadro del " Caprifoglio " quel tono verde languido con strani riflessi di luce che bagnano i personaggi in una specie di irrealtà). I bianchi pepli di Bianca Maria e di Alda non hanno solo un valore decorativo, ma simbolico e gli episodi della Rondinella che mettono sulla soglia d'ogni quadro come un festone di rose attiche sono rappresentativi per eccellenza della musicalità e del coro nel dominio in segni visibili, più che decorazioni viventi dell'arco scenico.

***

I nostri rapporti con i régisseurs della nuova scena si limitano ad una derivazione comune da alcuni criteri propri della scuola romantica. Gli autori romantici ricorrevano alla lontananza di figurazioni nel tempo e nello spazio per avere la massima libertà d'azione: tutti i moderni régisseurs allontanano l'azione in paesi ed in tempi fantastici per la libertà di rappresentazione.

L'evitare la modernità della forma e dell'azione spiega in parte l'orientalismo che domina nell'arte

moderna come ai tempi del romanticismo. Però questa *lontananza* è nel teatro una necessità: questi esseri lontani ci appartengono meno come uomini che come soggetti d'arte: l'opera ha una vita più indipendente: l'immaginazione. L'essere del dramma ci interessa come una statua dolorosa e ne possiamo seguire la bellezza di rappresentazione quanto più è lontano dal nostro pensiero e dalle nostre abitudini. Edipo non è un borghese, nè un moderno; è materia d'arte, egli non ci ricorda la forma delle nostre miserie: appaga il nostro egoismo e ci rivela così una bellezza libera dai veli della nostra sentimentalità: una variazione sul dolore che ci dà la gioia dell'arte senza ricordarci la necessità della *nostra* vita.

LE ARTI DELLA VITA

Nell'opera drammatica che s'individualizza in ogni esecuzione, vi è un rapporto fra le arti del tempo. E mentre la poesia e la danza possono coesistere, come la musica e l'orchestrina, il dissidio si manifesta fra la parola e la musica.

Si crede generalmente che sia una questione di misura, e perciò si sono avute delle fusioni diverse nelle varie epoche fra le due principali arti del tempo.

Per i Greci la musica chiudeva in un cerchio magico la poesia, per i maestri del melodramma, attorno a uno scheletro di parole si sviluppava il florido organismo melodico; per Wagner, in fondo, la poesia stessa è una parte del coro e la funzione dominante del dramma è affidata alla musica, che tende ad identificarsi col coro greco

e col mito ad un tempo. Il dramma Wagneriano non è soltanto un urto di simboli etici, ma di tempi musicali.

Ma il vizio d'origine rimane: aspirando ad individualizzare il mito, Wagner non fece che separare gli elementi del coro (orchestra) per proiettare sullo schermo sinfonico il fenomeno del dramma. E l' uomo cantò.

Ma i Greci quando dalla continua e profonda voce del tutto crearono l'uomo, diedero ad esso la voce, " la prima voce „ per differenziarlo dalla " seconda voce „: il canto.

I due suoni furono *alterni*: in Wagner invece l'eroe ebbe la stessa voce della foresta, ne fu l'eco; l'una e l'altra furono di essenza musicale; cioè parte del coro.

La prima e la seconda voce furono alterne presso i Greci: perciò il dramma potè compiere un processo di adattamento, di selezione ed allontanò la musica dai suoi confini, con l'avvento di Euripide.

Vedremo qual'è il significato di questa selezione e come Euripide, sotto l'influenza del pensiero di Socrate, abbia riconosciuto molti secoli prima la natura *templare* della musica.

Quando l'antica tradizione dell'unione delle arti fu ripresa la tecnica volle rendere *contemporanee* le due arti mobili del suono.

La danza invece, che nel teatro antico fu essenziale e parve la misura del tempo, divenne accessoria: nel teatro di Molière fu un *divertissement*, nel teatro moderno un episodio, nell'opera italiana sopratutto un pretesto per quella ubbia di ritenere perfetta e multanime l'opera che racchiudesse le tre arti iniziali del dramma.

***

Il dissidio fra la poesia e la musica ha molte cause logiche, fisiologiche ed estetiche: altrettante ne ha il dissidio fra la parola cantata ed il dramma. La parola cantata è, nella migliore ipotesi, una trasposizione ; ma la metrica ed il periodo del linguaggio non sono questioni di *tempi* soltanto ma anche *di toni* e se il musicista riuscisse a conservare quelli, non potrebbe, in nessun caso, non alterare questi.

Preoccupati i compositori, confondendo melodramma e dramma musicale, al periodo chiuso, definito bronzeo della melodia e del canto, hanno costituito la melopea, il recitativo, il discorso armonioso allungato ecc. espedienti che hanno la pretesa di voler riprodurre la parola in musica.

Questa aspirazione è costante: i più ingenui

ricorrono al melogolo, i più esperti giungono al declamato: l'opera che nasce è bizzarra, falsa, ondeggia fra la prosa, la melodia, l'enfasi, violando la rigorosa e antica *legge dell'unità di stile.*

Per risalire agli antichi si fermarono all'amalgama, ai cinici, come gli autori del teatro borghese alla commedia attica.

Il Nietzsche della prima maniera ha definito mirabilmente l'essenza dello stile rappresentativo, ma non so spiegare come attribuisca le conseguenze disastrose all'errore di considerare la musica come schiava ed il testo come padrone: poichè se è vero che la musica perde così il suo carattere di specchio dionisiaco, non è certo migliore la sorte della parola, non come arte della fantasia ma come arte del suono.

La questione estetica è quì legata, invece, profondamente alla questione tecnica.

La figura umana, che emerge dal mare sinfonico, è di necessità regolata dall'arte umana per eccellenza: il *linguaggio*, che ha una struttura di toni e di tempi intimi, creata dall'evoluzione, e perciò opposto al canto: il *dialogo parlato* che ha un ritmo proprio impressogli dal movimento dell'idea, un'invenzione propria (turbata dall'invenzione lirica); una verità di rappresentazione tipica, un *grado* di espressione; *la parola* che ha un valore fonetico, un senso in relazione col

suono; e le leggi della prosodia che sono leggi psicologiche.

Anche se volessimo attenerci alla *tradizione* greca, secondo Nietzsche, cioè all'ipotesi più ostile alla poesia, non si può ritenere che la trasformazione della collettività in individuo, il trasfigurarsi delle aspirazioni indefinite in definite, il passaggio dalla disposizione musicale dionisiaca alla creazione di figure apollinee, possano avvenire con le stesse forme e con gli stessi mezzi. Due ragioni mi fornisce il Nietzsche stesso:

1º Quel suo paragonare l'origine della tragedia ad un rapporto di sessi, cioè di creature opposte.

2º la chiarezza e la precisione contro le forze tumultuose ed occulte di natura sacra, il contrasto di stile proprio dell'opera tragica.

Lo stesso accade per la forma plastica del dramma. Con l'apparire dell'attore l'evocazione non si compie direttamente dal coro al popolo, ma il teatro entra nella sua epoca di rivelazione di forme.

Oltre le ragioni storiche e fonetiche vi è questa ragione estetica: la musica non ha più ormai che la funzione indiretta nei riguardi dello spettatore, perchè è apparso il simbolo dell'attore. Perciò con Eschilo il dramma si scinde plasticamente in due parti: la eminente (quasi elevata sulla moltitudine canora): il mito, e la sottostante

(quasi nella posizione dell'orchestra); il coro e la danza.

Anche graficamente è possibile riprodurre il fenomeno: il coro sboccia nel mito, la musica nella poesia.

Nel mondo moderno, i Russi hanno saputo rivelarci la parte sottostante della tragedia greca (il coro e la danza) mantenendo il rapporto antico fra la musica e le due forme plastiche: in certi ballets l'apparenza è determinata da Weber, quasi realizzando la profezia di Nietzsche, il mito nasce in dipendenza dal ritmo. (1)

Ma in verità hanno abolito il piano emergente del movimento della tragedia, il mito della poesia elevato sul plinto di satiri dai piè di capro.

La tendenza del drama moderno dopo questi esempi deve essere chiarissima: compiere la stessa opera che la letteratura già ha sperimentato: *mediterraneizzare* i russi.

Quantunque la nostra specie latina sia eminentemente musicale, in fondo essa lo è più nei riguardi dell'attore che del coro; originata dalla musica, ne porta l'eco in tutte le sue apparenze; ma le sue manifestazioni sono plastiche ed oratorie. Le razze hanno specializzato la tragedia. A nord il coro assorbe il canto e per i fiumi della marina pura approda alla sinfonia beethoveniana; a sud

(1) Alla poesia hanno sostituito la figura, con un miracolo di sintesi.

la liberazione apollinea popola di statue, di attori, di modelle, le rive del Mediterraneo.

Riusciremo noi a comporre gli elementi della dispersa tragedia greca? Chissà!!!

Noi portiamo l'eredità di venti teatri: la commedia in costume, il documento vivo di un'epoca, la sintesi dei caratteri, Skakespeare: la nostra facoltà di spettatori si è differenziata nel teatro di osservazione ed in quello fantastico nel drama storico, borghese, romantico, nel teatro di pura poesia ed in quello essenzialmente comico, nel teatro di avventure, nella tragedia di idee, nella commedia dell'amore....

I moderni hanno bisogno di essere portati sulla scena e di una relazione, più viva e costante fra la loro vita, la loro mentalità e l'opera di teatro. Il primo desiderio spiega la scomparsa dell'eroe e il trionfo nel dramma della folla; il secondo l'avvento del teatro cinematografico.

Le ragioni storiche e fonetiche del dissidio tra la parola e la musica si completano con un ammonimento, che la scuola naturalista degli attori faceva agli antichi maestri rettorici e riassunto nell'aforisma di La Bruy " lo stile declamatorio ritarda l'azione. „

Nelle forme analitiche e contemplative, (la lirica e l'oratoria), il ritardo dell'azione è trascurabile; nel teatro, arte e sintesi del divenire, ogni decla-

zione musicale e rettorica è un danno, perchè non solo rallenta il movimento, ma sposta l'attenzione.

Per movimento non intendiamo soltanto l'alternarsi del dialogo, ma le variazioni di una stessa *battuta*.

L'enfasi rettorica e sonora del recitativo, il mosaico delle intonazioni, l'ibridismo del periodo " poetico - musicale „ alterano il valore emotivo del dialogato drammatico, il quale ha una *tessitura* aderente all'azione.

Il dramma, arte del pensiero e della vista, pulsa ritmicamente in battute dialogiche ed in attitudini mimiche, che *registrano* quelle; poichè l'azione (nel suo duplice significato) è una forma del pensiero.

Il dialogo saltuario del melodramma sconvolge tale euritmia fra lo spirito e l'apparenza: e questo spiega la lentezza del gesto dei cantori.

Le inflessioni naturali del dialogo drammatico aderiscono al movimento psichico dell'azione e al gesto che la scandisce: ripetono il processo di creazione.

Le differenze di timbro e di registro rispondono ad una differenza di sensibilità.

Questo dialogo fluido, ricco, docile, regolato dagli accenti tonico e grammaticale, segna un'evoluzione del linguaggio; perchè il teatro dra-

matico è anche una forma di eloquenza, un doma sacro alle *parole vergini e fresche come le corolle del mare.*

*
* *

Oltre questi ampliamenti puramenti fonici della *parola cantata* io vedo altri più conformi al drama:

1° L'intonazione di un intero *passaggio*, specie di Melopea, libera dal diatonismo, affidata al talento individuale dell'attore.

2° Il prevalere, in alcuni casi, dell'intonazione del dialogo.

3° Ripartire le voci dolci e cupe, o gravi e mordenti lungo la tessitura del drama, cioè rispetto al momento ed ai personaggi insieme (non la ricerca dei valori musicali d'ogni parola).

4° L'episodio lirico, che mantenendo alla parola il valore immutato, ne accresce la risonanza nel *mezzo* stesso. (Ad esempio, l'abbandonarsi del personaggio ad evocazioni liriche: la descrizione dell'Egitto nella Gioconda, ecc.)

*
* *

Abbiamo analizzato il dissidio fra il drama umano e la musica sua nemica, di origine sacra:

inconciliabile dissidio per il dinamismo, per la durata, per il momento di espressione, per la natura dell'emozione ecc. La musica, rappresentazione del ritmo nell'universo, si separa dal mito, arte dell'individuo, per rientrare nella sua orbita di arte della folla.

Il drama ne resta come segnato in zone alterne, ed il movimento, raffigurato dall' ondeggiamento del coro, ha un significato spirituale come il continuo affluire della vita del tutto nella vita dell'individuo. E poi, ancora, la metamorfosi dell'uomo nella divinità, che ha la voce più che mai indefinita, e i suoni fluviali dell' orchestra del nord. E l'attore, accompagnato dalla musica fino alla soglia del mondo visibile, riempiuto sempre con fresca vena, come il poeta indiano, fragile zufolo di canne, animato da Dio, appare nelle valli della scena al crepuscolo della musica.

Mentre i fiori della conca melodiosa si spengono, mentre gli astri e le bestie occhieggiano, egli, l'erede del senso musicale, accoglie in sè l'armonia che si perde per farla vibrare ancora come apparenza.

Questo essere che trasfigura il suono in gesto è l'*attore danzante* nutrito di sinfonie, simile al fiore di spuma delle fonti, che s'innalzano per ricadere e per risorgere ancora; simbolo del ritmo

eterno, da occidente ad oriente, dall'eccitamento al riflettere: eroe nato dalla folla del suono.

Quelli che hanno penetrato il mistero della tragedia greca, hanno riconosciuto la necessità di questo *alternarsi*. Gli altri hanno dimenticato che con Sofocle il coro salì sul podio come elemento dramatico: nel 600 invece come elemento lirico e fu perciò assorbito e si ridusse ad episodio perdendo la sua qualità oceanica: fu più tardi il drama della *seconda voce*, cioè un non senso. Tanto che l'anima gigantesca di Dionisio, ai principi del secolo scorso, parve assorbita da Baldassarre Ferri, un eunuco, che sapeva trillare due scale semi-tonate.

1) Fare che la musica divenga una necessità.

2) Non associarsi al drama quando ogni passione *progredisce*, ma differenziarsi dal drama della parola per la natura e qualità dell'emozione, non per l'*intensità* affidata alla musica.

*
* *

Ma se grande fu l'incertezza di quelli che evirarono il dialogo poetico e posero uno schema di azione a servizio della musica, non minore è la discordia di quelli che abbandonano il concetto della *fusione* per *ritornare* all'antica unione delle arti plastiche e musicali. Mentre i primi disputano

ancora sulla preminenza delle arti, tanto che Weingartner affermava recentemente, che, quando il poeta tende a prevalere sul musicista, l'opera ne soffre, gli altri si affannano per definire l'altra funzione della musica nel drama dell'avvenire.

Dovrà esprimere i temi dominanti e combattere gli episodi eroici (come nell'Egmont)? essere puramente descrittiva (come nell'Arlesienne)?

Andremo verso una più nobile " musica di scena „ o verso il melologo trasfigurato? Sarà invece il motivo lirico e come tale interverrà nei momenti patetici (come presso a poco fa l' operetta)? O lungo le vie del dramma porremo le pietre miliari dei grandi corali a voci scoperte e le sinfonie più lontane dalla parola degli uomini? Sottolineerà le entrate degli attori e alcune situazioni e gli ambienti? Si alternerà la voce di Prometeo e l'azzurra canzone delle Oceanine, velate dalle cortine del mare, come nel secondo atto di *San Sebastiano* ad ogni invocazione del martire risponde la pura e misteriosa salmodia di altri pianeti al di là della porta d'oro?... Ecco tante piccole sfingi alle quali io darò una risposta indiretta ed *enigmatica.*

*
* *

La parola è dunque il fondamento della grande

arte teatrale: essa è capace di suscitare da sola l'emozione dramatica.

La parola, tra le forme indefinite dalla musica e le forme plastiche, può sola individualizzare l'azione; poichè la mimica ritmata è anche essa arte generica: (sullo *stesso* movimento del gesto, la parola può creare interpretazioni diverse).

Perciò essa è la necessità del drama: e di più l'unica rinnovatrice dell'azione di scorcio, svolta fuori del tempo presente e del cerchio visibile. La musica è invece un'arte che può eventualmente concorrere; (non è una necessità). Quando questo avviene, la parola si perfeziona in essa da una parte, e dall'altra nelle forme plastiche.

Per quante ragioni abbiamo addotte, logiche (l'assurdo e l'inefficacia del canto continuo), fonetiche (deformazione del tessuto dialogico), la parola e la musica devono essere alterne e *coesistere in un ciclo scenico*.

Considerata nelle sue forme più alte e pure, ed escluse perciò quelle di accompagnamento, la musica, per la sua natura universale e sacra è la nemica del mito, che è individuazione e contingenza: per la sua natura di arte del tempo, è opposta all'azione che sorge da essa e che ha un ritmo proprio (perdio il melologo è una finzione peggiore del melodramma). Essa vive di forme proprie dalle quali è indivisibile come la scultura:

per analizzare l'azione psicologica ed esterna, la ritarda.

Lessigg ha notato che nella fusione dei segni arbitrari e naturali successivi, la *durata*, che richiede la loro rispettiva natura, non è uguale. Al significato di una sola parola corrisponde una lunga serie di toni.

Ma non soltanto la musica (analisi) è opposta al drama (sintesi): essa coglie l'emozione in un momento diverso, primordiale e raffinato, il nascere (la disposizione musicale di Schiller) e l'identificarsi del muto nell'anima collettiva, (l'al di là dell'azione e del quadro scenico). Solo cosi possono spiegarsi l'ouverture e l'intermezzo, anzichè come assurde profezie e ritorni dell'azione. Perciò il vero drama musicale non è il *secondo momento* del drama parlato, ma è l'azione concepita musicalmente prima. La parola ne è la sintesi: è una specializzazione della sinfonia.

Questo non vuol dire che la musica generi il drama, secondo Nietzche; ma che è l'impressione diretta, il primo momento del poema comentato poi dalla parola e dalla visione. Ma quando il drama nasce come impressione di poesia, il teatro deve riprodurre questo sdoppiamento; se non vuole alterare gli effetti sentimentali della parola e la purità della musica.

Di più la rappresentazione delle passioni, mal-

grado il mimetismo dello spettatore, è sempre indiretta. Esse riguardano l'attore. Noi guardiamo la rappresentazione di uno stato d'animo attraverso un altro uomo. Come la pittura nelle sue forme definite, il drama fissa i temi. Noi vediamo l'uomo che ama e non amiamo; ridiamo e l'attore è impassibile: egli ha sete e noi abbiamo l'impressione di un uomo assetato, non il bisogno di bere. Si esce dal senso per entrare nell'immagine. Tra noi e la sensazione vi è il simbolo dell'uomo, come tra noi e la sensibilità universale vi è il simbolo del drama.

Questo è, nei riguardi dello spettatore, una *descrizione per simboli* e procede per gradi e per successione, non per contemporaneità. La musica invece è un'arte diretta, immediata come il godimento fisico, non rappresentabile; ed è in essa che lo spettatore dirige le passioni nel *suo* mondo e le assimila.

***

In altre parole ai vari gradi della *descrizione diretta* corrispondono le funzioni delle arti nel teatro come ai tre momenti della conoscenza.

1° Visione (percezione della forma);

2° Pensiero (l'apparenza si perfeziona nella parola);

3o Astrazione (la visione è superatata musicalmente).

Questa divisione corrisponde oggi alle tre forme dell'arte teatrale, la danza, il drama, la sinfonia dramatizzata (Wagner). Nel teatro greco esse concorrevano; ma come nel tempio orientale cristiano, la pittura, la musica e la danza sono divenute altrettante religioni separate, complesse di misteri, di simboli e di rivelazioni; così nel teatro le arti complementari sono divenute principali ed autonome: dall'azione esterna è sorta la danza, dal coro il drama musicale; dallo scenario la féerie.

Il vero e proprio drama della parola, anch'esso abbandona il carattere universale ed essenziale per trattare il destino di un individuo ed il suo carattere particolare, con scopo subbiettivo.

*
* *

L'azione è legata ai primi due momenti alla parola od all'apparenza che la *registra*. La rappresentazione artistica del movimento si ha nella sinfonia (in senso ampio); la rappresentazione delle forme nella pittura; ma solo nel drama vi sono forme in movimento determinate dall'azione (la danza).

Questa necessità dice chiaro che l'azione è di natura visiva, e che ogni suo ampliamento deve

conseguirsi nel campo dell'apparenza. Può esservi un movimento psicologico fra due persone immobili, anzi nel drama moderno l'azione tende a farsi sempre più interna (tendenza ibseniana); ma la visibilità è propria del drama. La rappresentazione è la conoscenza diretta, opposta all'astrazione, è l'arte apollinea, nel silenzio musicale, la felicità liberatrice dell'apparenza opposta a Dioniso, invisibile come il mistero. L'episodio di Wagner a Beireuth, che colle due mani copre gli occhi di un amico, perchè questi si abbandoni alla virtù della musica pura, dimostra che per il suo poema la felicità dell'apparenza, propria del mito, non è una necessità; che il suo drama dipende dall' urto di individualizzazioni musicali auditive (motivi conduttori) estranei al quadro scenico. Il mito dramatico appartiene all'apparenza ed è una forma di arte spaziale. Questo non vuol dire che il teatro debba cercare il pittoresco? I paesi chimerici, le rovine di templi babilonesi, il Rinascimento, le foreste profonde, sono dominio dell' intuizione. Queste è féerie; anzi è il vano tentativo di riprodurre col carbone e col legno queste isole del silenzio verso le quali naviga lo spirito senza la guida dello sguardo e che ognuno conosce a suo modo come i regni di Calipso, l'incanto delle marine e la quiete delle abazie medioevali.

E allora? La riproduzione fotografica della vita contemporanea?

No, mai!

La scena è anch'essa un dominio dell'immaginazione e non deve riprodurre la realtà e tentare il meraviglioso: ma deve esprimere gli effetti del paesaggio, il tono e non la qualità dell'ambiente.

Nel " Sogno di una notte di mezza estate ", non descriverà la foresta, ma la *verdeggiante* foresta: (cioè bastano la tinta ed il brivido boschereccio).

Nel secondo quadro di " Pellèas e Melisande " gli effetti di calma e le tonalità della quiete dell'autunno rappresentano la scena; ridotta ai suoi elementi la visione acquista la nobiltà necessaria per essere l'imagine successiva del drama.

Nè questa deformazione è illogica nel drama concepito come arte a sè, diversa da quelle che vi concorrono e che trasforma la scultura in arte mobile, il canto in una decorazione del coro, ecc. E perciò anche l'arte, che nel teatro moderno, a differenza dell'antico (plastico ed architettonico) è venuta sviluppandosi; la pittura, non più apparenza dello spirituale interno e rappresentazione del subbiettivo; ma arte di accompagnamento, obbedirà a questa legge di trasfigurazione che la innalza di mille cubiti. Vi obbedisce la materia stessa della vita umana, deformata e trasfigurata

nel senso di movimento e di visibilità. Le arti che concorrono al drama, perduta la loro specie, si orizzontano verso la rappresentazione diretta delle cose: la musica descrittiva rievoca il passaggio e le fasi della luce ed estende questa corruzione pittoresca alla musica pura: i caratteri sono essenzialmente sintesi di tipi psicologici e visivi, integrati dal gesto e dall'espressione mimica del volto. E la pittura estende all'infinito il giuoco delle prospettive e con tendenza decorativa; cerca di dare allo spettatore l'impressione della realtà.

In questi ultimi anni, al verismo scenico ed alla convenzionalità coreografica si va sostituendo la ricerca di stilizzare la visione con i principi della pittura impressionista.

Noi crediamo di interpretare questo fenomeno come una tendenza della messa in scena ad essere la *trasfigurazione* del drama ed abolire la rappresentazione diretta dell'ambiente. Ma la scena è ancora in esso una descrizione dell'ambiente. Così, mentre il suono è arricchito nella sinfonia da combinazioni e da accordi nuovi, mentre il gesto è ampliato nella danza, l'azione invisibile, trasformandosi in quadro, assume solo i caratteri della visibilità. Mentre la musica segue la parola per esprimerne l'indefinito, la visione non esce dal dominio della pittura, dai limiti del definito e non

cerca di arrivare al di là, al comento ed all' inespresso delle forme in moto.

I più nobili musicisti dramatici cercano di comentare la parola; segno artificiale definito, col suono puro preesistente, libero dalle forme gramaticali, sia pure alterando la funzione della musica, che in verità è il comento del silenzio. Ma la visione dramatica non si riduce, non si allontana (neppur nei precursori) dal pittoresco definito, per giungere al colore, elemento libero in rapporto alla figura, figura mobile (attore) ed alla immobile (ambiente); al colore che non ha un periodo proprio e che a differenza della musica è indipendente dalla forma, all'elemento che è la verità stessa del mondo; perchè la natura non è contorno, ma colore (Delacroi).

Abbiam detto che la parola, segno artificiale rispetto al suono, è pure tale rispetto alle forme visive: questi segni naturali, nel dominio della vista, riportano la parola allo stato di definito. Così l'indefinito delle forme è in un senso il colore e nell'altro senso la parola: questo, a differenza di quello volgare del simbolismo, è l'unico rapporto fra i segni della poesia e le tinte.

A questa prima funzione pittoresca e non psicologica, del colore sulla scena, (l'inespresso della visione) se ne aggiunge un'altra.

Il colore infatti modifica i rapporti di tono

delle forme senza sfigurarle. Potete ora negare che nell'atmosfera successiva del drama, trasfigurato dalle tinte e dalle ebrezze della luce, l'intensitá emotiva della poesia acquisti un tono proprio, senza alterare i valori fonetici e lo stile del dialogato scenico, che è come abbiamo detto, una maniera di oratoria?

***

Se il mito dramatico appartiene alla vista, la prima fase fu però prevalentemente auditiva: il ditirambo religioso. La trasformazione dell'ebbrezza dionisiaca nell'immagine plastica è opera sopratutto di Eschilo, cioè del vero spirito mediterraneo, obiettivo ed individualizzatore.

Eschilo, dalla moltitudine creò l'attore, dall'ebbrezza il linguaggio (a sua volta origine del mito, secondo Max Muller): a questo apparire dell'attore è legata l'origine della tragedia.

Il drama lirico moderno, invece, si ricongiunge all'arte preeschilea, ma inverte la natura sacra della musica, estranea alla visione del mito, poichè innumerevoli apparenze possono sorgere senza contradizione dall'indefinito di una stessa musica. Wagner ha riassorbito, anzi, nella nuova musica corale dionisiasa (la sinfonia), nella musica tedesca *profondamente religiosa*; (come osserva Mazzini)

l'attore emerse con Tespi, ma lo ha lasciato sulla scena.

Nella sua opera il canto è *inquadrato* nell'orchestra. Le intenzioni dei suoi personaggi, schematizzati come simboli, sono già nei leit-motivs (altra caratteristica dell'arte sacra: la Bibbia). La conseguenza è che il drama, episodio visivo, è il comento della musica, è il secondo momento; e la scena è un accessorio anzichè una necessità, una ripetizione dannosa di quello che dovrebbe restare invisibile, nel dominio delle intuizioni, perchè tutte le foreste e gli uccelli favolosi, i maghi e le fiamme hanno la loro vita (descritta) nell'orchestra. L'opera di Wagner è l'ultima *ratio* d'una tendenza della sinfonia a dramatizzarsi.

Quest'aspirazione dei più puri musici a creare episodi e quasi miti sinfonici, a trasformare la visione nei così detti quadri musicali, è una caratteristica dell'età moderna, forse una degenerazione, che infierisce anche nella poesia e coincide coll'apparizione della musica occidentale.

Il Patrizi ha rilevato questo fenomeno di decadenza in alcune pagine mirabili, dimostrando che al singolare visualismo, alle dovizie di pitture e di basso rilievi della prima aurea fase letteraria (sopratutto in Omero) si è fin dal 600 sostituita una orientazione auditiva, fino agli ampi svolgimenti dei motivi sonori, accarezzati dai lirici modernis-

simi. Questa frenesia di ogni simbolo a superarsi, antica come la vittoria di Samotracia, che tende verso le arti del tempo, moderna come l'impressionismo, indagine del moto ed esplorazione di anime tentate da un'arte immobile, è più assurda nel drama che raccoglie ad un tempo episodi visivi ed auditivi.

Ma come li disporrà?

***

Abbiam detto che le intenzioni e le figure dei personaggi del drama musicale sono nell'orchestra. Sopprimete il dialogo scenico e l'opera Wagneriana vivrà egualmente (furono più osservanti della parola i nostri vecchi operisti!!!): bendate gli occhi dello spettatore ed egli penetrerà più a dentro nel poema. Questo dimostra che, lontano dalle forme del mito teatrale, la parola e la *visibilità*, il nuovo organismo musicale non è in fondo che un connubio della sinfonia e dell'oratoria.

E quando dico visualità, non indico soltanto l'apparenza, ma anche il metodo ed il procedimento tecnico: il convergere delle situazioni verso un centro ideale comune e il rifrangersi della figura negli specchi delle anime e dei fatti che la circondano: il passare dall'insieme al dettaglio nello svolgimento logico. A questo metodo non

si sottrae neppure la musica dramatica, perchè essa procede per analisi acustiche e per raggruppamenti di suoni.

Ma è nella visualità in senso proprio e nelle sue espressioni profondamente distinte da quelle auditive, che l'arte del teatro ritroverà il suo destino. E nel separare queste espressioni, che ora si intersecano confusamente (e che dilettano l'assurdo della continuità musicale in tutta un'opera, e l'altro assurdo della completa esclusione della musica) l'artista raccogliera' il segreto armonioso del teatro greco, l'incubo di Beethoven e di Gluk.

Non è l'arte una scelta ed un raffinamento della natura?

Ma ecco delinearsi all'orizzonte lo spettro del teatro cinematografico. Ah, no; questa è la riproduzione della realtà, è la fotografia; non la pittura. La trasformazione della vita e delle arti.

Ecco il teatro: il gesto obbedisce al ritmo come l'albero ad un vento misterioso, la vita degli uomini è stilizzata in una danza di passioni. Ma in questa profonda opera, nella quale le arti superano sè stesse, è necessario risalire alle due espressioni fondamentali della natura: l'episodio visivo ed auditivo. I greci le trasportarono dalla natura nel teatro e le differenziarono affidando questo al coro, quelle al personaggio della scena; poiche'

tale è in fine, la valutazione sensistica della tragedia greca.

Ma come distingueremo l'uno dall'altro episodio? Non tutto quel che si apprende per la vista è un episodio visivo. I segni della rivelazione non influiscono sulla natura e sull'anima della conoscenza; il suono delle cose è indipendente dal senso, ha detto un grande esteta.

Questa scelta (ad un tempo spirito e tecnica del drama) non è definibile e rientra nel dominio della Rivelazione.

L' artista affiderà alle figure umane ed all' ambiente tutto quel che è proprio della parola e della vista: il determinato e l' individuale.

Alla musica quel che è di sua natura sacro ed invisibile: il diffondersi di un mistero, le passioni pure, libere dai vincoli della materia, il mistero che arde oltre il cerchio visibile della scena.

L' episodio visivo è fantasia, osservazione, ironia: è il particolare delle emozioni; la sfaccettatura di una situazione vista attraverso il prisma della leggenda, della morale, delle illusioni, del carattere, dell'istinto.

L'episodio auditivo è l'universale ed il subliminare: le imagini acquistano un valore di astrazione: è il canto delle sorgenti e delle foreste, il viaggio nei paesi crepuscolari, il passare delle voci quasi sorte dall'ignoto della coscienza universale, il fre-

mito della folla, il sogno di un pallido mondo, l'arrivo della Nemica sul passo del vento.

Questa è la vera natura del coro antico: l'auditivismo.

L'episodio visivo appartiene invece all'attore come la parola e la forma, come le vicende umane e le eterne verità del pensiero, i principi intellettuali e la conoscenza del mondo fisico, in cui si riflettono gli esseri quasi figure meravigliose in un cristallo magico.

∴

Col procedimento pittoresco il drama sceglie gli episodi visivi, che stanno alla realtà *rivelata dallo sguardo* come una sintesi di forme ad una idealizzazione di colori.

Come la pittura dispone i segni naturali, così il drama ad un rapporto di *tipi* aggiunge un rapporto di forme in moto animate dal colore. Non è la traduzione visiva e *la disposizione di scena*, ma la seconda imagine del drama: un interpretare il Pathos, non solo col gesto, colle parole, col silenzio, ma col ritmo delle parole rinnovate dal colore: l'emozione dramatica tradotta in *emozione* (e non in realizzazione) *scenica*.

∴

Le intonazioni ed i personaggi entrano come *motivi musicali* nell'orchestra Wagneriana, in ri-

guardo degli effetti acustici che se ne possono trarre, delle variazioni armoniche e ritmiche che ne possono derivare. Allo stesso modo l'episodio visivo, partendo da una disposizione di forme, lo svilupperà nel senso successivo, in una *danza parlata,* sintetizzerà in una *specie* di pensiero ritmato, gli esempi della vita dell'uomo, ne riporterà le passioni, lo spirito, le tendenze in una antichità di figurazione che le renda materia d'arte, statue vibranti lontane dal dolore e dall'angoscia moderna.

Così l' apparenza avrà un valore psicologico, susciterà una commozione come le grandi tele, nelle quali le anime ed i pensieri sono divenuti forme luminose: la disposizione delle figure in questa danza dello spirito aumenterà il valore delle parole senza deformarne il suono; ed ai grandi temi della poesia corrisponderanno i toni dominanti del colore.

Rispetto alle cose l'episodio visivo è l'effetto di calma, la dolcezza dell'autunno, il migrare delle ombre; rispetto alle forme è il movimento ritmato come espressione dell'anima; rispetto alla poesia è la stilizzazione della vita, che permette di tradurne le vibrazioni più intime, le verità dello spirito in simboli visibili.

Allora l'esecuzione (scenica) non sarà più semplicemente tradurre, ma il *perfezionare* il drama;

sarà un' interpretazione visiva, uno sviluppo nel *mezzo* dell'apparenza.

La messa in scena, non più l'ambiente impassibile, diverrà vibrante; indicherà i toni e non la qualità del drama; ne sarà l' aggettivo, umanizzando le visioni, le giornate, gli orizzonti, con uno spirito *jamesiano*, creerà la vera danza panteistica delle passioni degli uomini e delle cose. L'orchestica passerà dal coro all'attore, per l'aderire del dialogo e dell'azione al gesto.

Cicerone consigliava tra le metafore quelle che si rivolgono al senso della vista, che è il più vivo. L'autore, in questa più ampia metafora che è il drama, arte della rappresentazione immediata e della parola, sceglierà episodi di tale natura per fondere in una sola tutte le anime degli spettatori.

In questa opera di sintesi visuale, oltre che ideologica, in questo assegnare una parte dell'emozione al quadro delle apparenze, in questo riportare le passioni al tipo della musica divenuta necessità e l' episodio individuale allo stato di sensibilità universale, il drama libera il colore come il suo demone: questo più ampio respiro lo riunisce alla grande vita del mondo, foggiato dalla luce.

Ed allora nel tempio di quest'arte, che sarà, al tempo stesso, foggiata dalle cose e dagli uomini

plasmati dal colore come d'una stessa materia, vivendo l'anfiteatro e l'opera di una stessa vita diffusa, fiammeggerà il senso *dell' al di là* della natura.

L'AVVENTO DEL COLORE

E' dunque impossibile nel teatro mediterraneo « fondere la poesia e la musica in una sola struttura senza togliere a taluna il carattere proprio „ (D'Annunzio - IL FUOCO).

Ognuna di esse, al grado di sviluppo raggiunto, per concorrere ad un effetto comune e totale, dovrebbe diminuirsi e rinunziare al suo effetto supremo. La parola e la musica devono armonicamente rincorrersi, intersecarsi in cento guise ed anche superarsi. Il nesso ideale fra queste arti può esserci fornito in primo luogo dal terzo elemento: la danza. Mentre i rapporti fra la musica e l'orchestica sia per tradizione che per esempi continui della vita, sono più facilmente intuiti, non può dirsi altrettanto fra i rapporti della parola ritmata e la danza. Scindendo il drama in tre

parti, pensiero, suono, ed apparenza, per quanto si è detto prima, è agevole ritenere che fra il suono, (coro iniziale, che fu, prima di Eschilo, *tutta la tragedia*) e l'immagine della rappresentazione, la danza; in significato amplissimo fu *il giuoco stesso degli attori.*

La danza sta *al drama della parola* come la forma sta all'uomo.

E' il complesso ritmico delle persone, le quali dipendono dalla musica come dalla sorgente, e dalla poesia come dallo *scenario*; e, infine, la rappresentazione del drama nei rapporti con lo *spazio.*

Nello sviluppo ulteriore del teatro, mentre la dipendenza fra il suono e la forma si mantiene per mezzo del ritmo che permette alla stessa figura di convertire incessantemente la musica in gesto, come l'acqua trasforma in onda il suono della pietra che vi cade, nella poesia col prevalere dell'idea sul puro suono, occorre trovare un altro mezzo per rendere più intimo il legame tra l' orchestica e la scena.

Sotto questo aspetto la danza, come ho scritto, è un'arte dello spazio, una pittura in movimento regolata *nel tempo* dalla musica e dalla poesia.

Ma l'evoluzione delle figure *nello spazio* è arbitraria rispetto al drama. Per ora è necessario notare che la danza nelle sue ultime manifesta-

zioni tende ad orizzontarsi verso le arti *visive*, seguendo così il primo avvicinamento tra le arti mobili e la pittura. Questa tendenza sarà spinta alle sue ultime forme nel teatro del colore, che considera la danza come tutta la parte visibile del drama e quindi, in un altro ordine, non soltanto come il senso ideale fra la poesia e la musica, ma fra il *dramma e l'attore*.

Così intesi l'attore non è il divo, ma è qualche cosa di più della *macchia di colore* della nuova decorazione scenica. Egli potrà egualmente sfoggiare la sua voce ampia, la sua plastica, il suo gesto evocatore, ma nei limiti *definiti*. Ritorna cioè alla sua dignità non puramente decorativa, ma umana. La sua voce sará dominata dall'*intonazione* iniziale e limitata nella durata, dal nuovo *elemento misterioso*; il suo gesto racchiuso nella zona *visibile* di euritmia che determina il suo posto nel piano del quadro, indipendentemente dall'arbitrio del régisseur.

Questa simmetria in un teatro di proporzioni definite (anche la matematica!!) rappresenta l'eco del coro e segna un primo accordo fra il definito dell'azione e l'indefinito della musica.

In cambio di questi nuovi valori, essendo l'attore al tempo stesso del quadro impressionista un colore ed una forma, un ritmo oltre che una voce, si imporrà un sacrificio, al quale del resto i no-

stri esecutori drammatici sono da lungo avvezzi, pronti a scomparire nell'insieme e rientrare nel piano più remoto per la verità e l'armonia della scena. Il Cantante invece, una " voce del coro „, salito per un errore sulla scena, risente questo suo ibridismo e tende ad avvicinarsi alla folla che lo ha generato. Come figura scenica è un assurdo; poichè tutto quello che è imagine appartiene all'elemento drammatico. La natura lirica è indefinita, non rappresentabile : è un insieme del simbolo religioso e della moltitudine amorfa.

L'ibridismo nel campo dell'attore si è manifestato nelle commedie musicali, ove gli interpreti alternano la poesia al canto, passano dal couplet al paradosso spirituale colla maggiore disinvoltura.

Questa specie di esecutori-protei deriva dalla commedia-ballet, di cui un esempio assai noto è " L'Amour Peintre „ di Molière, si rafforza coll'apparire dell'operetta e forma oggi la delizia degli spettatori di Music-Halles. Contro questa finzione di stile, pericolo grandissimo, ha reagito una parte del teatro moderno; quasi limitando nettamente le due forme d'arte, lontane come il poema sinfonico e la comedia di carattere; dividendo rigidamente l'attore dal coro cantato. Sotto questo punto di vista, il vero precursore del drama moderno è Euripide.

All'interprete resta così preclusa la via del canto

come sviluppo, conseguenza logica di quel che abbiamo detto, che cioè tutto *quanto è visibile appartiene al mito:* dovremmo dire che tutto quanto è lirico appartiene all'immaginazione auditiva.

L'industria moderna ha differenziato le sue categorie di esecutori affidando la tradizione delle due arti a due meccanismi diversi: il cinematografo, documento dello stile drammatico, (apparenza) e il grammofono, documento dello stile lirico (suono disgiunto dalla sua figura).

I due meccanismi tramandano così la parte danzante del drama e la voce del coro ai lontani; le due arti del teatro Greco complementari del poema; documenti di un'epoca; la quale affida non soltanto la muta grafica alle carte, il museo del pensiero, ma il dominio delle forme allo schermo bianco e della musica al disco nero dell'ostia, che assicura ai virtuosi un pizzico d'immortalità. Però anche in queste applicazioni moderne risorge il dissidio, ed il gesto comentato dalla musica nel cinematografo, prescrive la poesia come nei balli russi, come nei sogni, come nei mimodrammi della decadenza di Alessandria, come tutte le volte che i due estremi di Hegel, le arti figurative e la musica, si accoppiano. È questa una prova dell'inferiorità del teatro di imagini opposto al teatro di pensiero.

*
* *

Per queste designazioni si potrebbe credere che dopo l'antica fusione delle arti debbono sorgere nel teatro alcune *combinazioni* di suono, di forma e di pensiero.

Musica pura che rientra nel dominio dell'oratoria (teatro per organismi uditivi secondo Charcot); musica e danza (teatro per la fantasia e per i tipi visivi) poesia drammatica (per intellettuali). Ma qui interviene il gruppo dei secessionisti, i quali si oppongono alle trasformazioni dei valori della musica in imagini della parola, in imitazioni di colore e di forme. E perchè sostenitori del procedimento autonomo di ogni arte, potrebbero conchiudere che la fusione di esse nel futuro teatro costituirà il più assoluto riposo dell'Essere, il più alto godimento dello spirito se riusciremo ad alterare il valore e la natura delle arti che formano la vita unica e diversa del dramma; che ogni elemento si debba affidare ad un mezzo rappresentativo idoneo.

Per quanto rigida possa apparire questa teoria, essa accenna al ritorno dell'*elemento misterioso*. Poichè mentre lo sviluppo della parola verso la musica è dato dall'*episodio lirico*, lo sviluppo della parola verso le forme visive è dato dall' incognito.

***

Quale sarà dunque la funzione dell'attore in questo teatro? Esclusa la direttiva dell'ampliamento della parola nel canto, come irrazionale ed antifisiologica, la funzione dell'attore di *stile eroico* va logicamente verso le forme che possono coesistere con la poesia e rappresentare *sincronamente* lo sviluppo di essa nel tempo e nello spazio; il grado intermedio fra il cosciente della parola, l'entusiasmo lirico e l'infinito incosciente della musica. La perfezione dell'attore non è più essenzialmente plastica, cioè individuale, ma armonica rispetto alla scena ed alla massa degli esecutori: è un rapporto di danza.

Questa orientazione però non è del tutto ignota: già nella tecnica degli attori del teatro Giapponese, ripresa recentemente dal Meyerkolt, ogni movimento è considerato come una danza. Ma la tecnica dell'illustratore scenico russo, le sue ricerche del disordine armonioso nelle masse, del rilievo dei personaggi sugli sfondi viventi, è d'ispirazione pittoresca anzichè psicologica. Questa differenza fondamentale separa perciò nettamente le due tendenze.

Per noi l'attore riacquista il suo duplice valore antico con una tradizione di spontaneità, ugual-

mente lontano dal *cabotivismo* romantico e dalla semplicità decorativa della pantomina; dal meccanismo ed incisivo declamato e dall'enfasi. Per questa tecnica si richiedono gli attori giunti alla parola attraverso la via delle imitazioni silenziose: e perciò Ida Rubinstein può dirsi la vera ispiratrice della nuova arte: e si richiedono le nature plastiche, che, per essere rimaste lungamente in una stessa attitudine, hanno potuto misurare la risonanza del gesto nell'ambiente: l'episodio lirico è congiunto inseparabilmente a questo prolungamento di immobilità, che rappresenta l'eco dell'attore nel mezzo scenico. Questa è la ragione che, della donna rimasta lungamente nuda innanzi allo specchio, fa un elemento rappresentativo ideale nel teatro delle apparenze, e fa partecipare al mito la bellezza fisica nella sua funzione spirituale. Un linguaggio sobrio e nervoso, l'obbiettività del personaggio, che non tenta di sovrapporsi al quadro; una forma ritmata sul movimento delle emozioni, che si trasforma in una specie di canto, in una *salmodia*, ogni volta che sull'azione predomina il sogno, interrotto a sua volta dalla vita che riappare, completeranno la tecnica dell'attore. Anche per ciò la recitazione differirà da opera ad opera e sarà diversa secondo i vari autori.

⁂

Al personaggio è pure strettamente connessa la questione della veste, in un teatro che ricerca le apparenze.

Poichè se è vero che " si rappresenta l'uomo „ come nel dramma psicologico e di carattere, non è meno vero che il saggio del colore va alla ricerca di fantasie decorative su un tema; anzi vuol tentare la fusione del teatro decorativo (pantomima) col teatro di pensiero, per mezzo dell'unico elemento che fa parte dell'uno e dell'altro: l'attore.

Vi sono alcuni drammi che potrebbero essere letti anzichè rappresentati, senza perdere nulla del loro valore. Ve ne sono altri che potrebbero soltanto visti mantenere le loro qualità: i drammi cinematografici. Nell'uno si descrive l' uomo psicologico; nell'altro si vede l'uomo che agisce: nel primo il lettore presta la sua immaginazione al protagonista, nel secondo è lo spettatore che compie il lavoro dell'interprete di anime. Nel teatro del colore l'uomo non è soltanto l'esteriorità del pensiero o il comento dell'imagine: è il trait d'union tra le due forme. Il teatro (esecuzione) non è soltanto il rappresentare un testo scritto, ma una *composizione* a sè, per alcuni semplicemente pittoresca, per altri anche psicologica. Se-

condo i primi la nota dell'uomo decorativo deve essere concepita nella gamma dello scenario, tale cioè che si armonizzi coi colori fondamentali del quadro: è lo scenario che dà il tono.

Per noi invece il quadro, lontano dalla vita moderna, è determinato nelle sue tinte successive dai personaggi stessi: è considerato come la rifrazione di essi nell'ambiente e perciò rinnovato e non immobile. Quindi la prima osservazione sul colore della veste " che determina la psicologia della persona „ deve intendersi in rapporto a questa, indipendentemente dal quadro. E' noto, ad esempio, che la visione del verde calma le dementi (D'Annunzio, nel Sogno di Primavera, ne ha fatto uno dei motivi del dramma). E' noto pure che il colore turchino calma i lussuriosi; (e perciò questi lo temono).

Plinio, se non sbaglio, racconta che in una città fantastica dell'Asia Minore i letti erano ornati di grossi zaffiri per frenare i sensuali.

La seconda osservazione " nello svolgersi del dramma, il colore della veste segue l'ascendere della emotività " si deve intendere nei rapporti dello spettatore, come effetto della luce successiva e variata dell'ambiente.

Ci

*
* *

Qual'è dunque la funzione estetica della tinta variabile nel teatro, in un certo teatro? E' nel modo più assoluto escluso il colore simbolo. Io non sono proclive alle astrazioni ed alle teorie; l'esecuzione teatrale è un'arte eminentemente pratica, anzi *del caso per caso.*

L'applicazione è basata sull'idea del colore nell'uomo. Non so quali giustificazioni possa avere questo principio; se si tratti semplicemente di ribellione al naturalismo della scena, o si limiti ad eccitare ed esaltare gradevolmente i nostri sensi; se si tratti di un bello *poco più che psicologico* di sensazioni che risvegliano processi psichici di cui vi sfuggirà sempre il legame misterioso: se formerà una speciale attitudine percettiva, se rimarrà un giuoco o produrrà valori di sentimento e di significato di una specie propria, sarà il carattere non imitativo dell'arte portato alle ultime conseguenze? Come Huart sostiene che l'eloquenza è arte imaginativa e non dell'intelletto, potrò dirvi che questa del colore è un'applicazione sentimentale e non ottica? Sarà una forma di arte, incapace di vero e di falso, nella quale pure avvertendo di sognare ci compiaceremo dei sogni. (Vedi l'Estetica di B. Croce, nella quale

tutti gli estremi di queste teorie sono sviluppati). Come una facoltà di fan asia abbandonata alla ebrezza del colore più che dell'oppio? Farà della poesia pura un'arte voluttuaria secondo Bacone? Diverrà un piacere dell'immaginazione ridotta ad idee, tratte dal mondo visibile secondo Addison? La gioia del senso superiore secondo Hume? Usciremo dallo stato percettivo naturale per produrre valori di significato di una specie propria (Piedler) o facendo dell'arte simultanea un'arte di successione, svilupperemo la teoria dello Schasler fino all'analogia tra primo e secondo gruppo, tra poesia rappresentativa e pittura? Sotto un altro punto di vista questa nuova idea sul teatro fu trattata da Sergio Panunzio, un ardito e geniale spirito nuovo. Riporto qui il riassunto di un suo articolo apparso sulla rivista PAGINE LIBERE di Lugano 1º Ottobre 1908. « Il teatro non deve più consistere esclusivamente nella rappresentazione fonica, ma in quella cromatica: della quale la parte intrinseca, principale ed essenziale, sarà data dalla diffusione del colore *vero e proprio* nell'ambiente; e l'elemento, dirò così, accidentale ed estrinseco dall'atteggiamento drammatico. E' l'apparizione luminosa il contorno cromatico in cui devono operare le persone e svolgersi i piccoli fatti umani, la parte significativa del drama. E' il colore, entro il quale le figure si muovono, che

deve esprimere quel che ogni autore ha nelle sue intime profondità spirituali, che deve dare il segno ed il senso delle cose. E'· il colore che deve contenere e dominare sotto la sua uniarchia sovrana tutti gli elementi del drama. Riandate voi con la mente al tentativo di distruzione, operato nel campo musicale da Riccardo Strauss? Ricciardi, questo giovane italiano, vuole compierlo nel campo inesplorato del colore, attraverso il quale noi giungeremo a penetrare la materia, a divincolarci dalle angustie e dalle oppressioni, a toccare i domini esclusivi dello Spirito e del Mistero, lungo le vie dell'immortalità. Il colore opererà sulla scena questo miracolo, di rivelarci l'anima. Noi assisteremo nel " teatro del colore „ al drama intimo dell'anima dell'artista, che la luce e la controluce, ora diffondendosi ora riperdendosi, attraverso tutte le ascensioni e tutte le discese, sveleranno. Lo spirito ha bisogno di svincolarsi dalle forme materiali e definite e in questa sua tendenza primordiale trova sottomesso alla sua volonta' di dominio ed al suo destino il colore che si piegherà alle sue impercettibili disposizioni. Non il colore *statico* ma il colore *dinamico* potrà seguire sulla scena tutti gli impreveduti e misteriosi cangiamenti spirituali, facendo corrispondere a un dato momento un tono ed un ambiente cromatico diverso.

E' questa " dinamica „ del colore (così piace a me chiamare questa rappresentazione colorata) che deve dominare il drama. Il suono non è oggi rispettato nella sua struttura fondamentale, sibbene pervertito dai recenti sinfonisti; ma il colore non è meno deformato dai recenti secessionisti ed impressionisti nel campo della pittura. Noi che andremo nel futuro " teatro del colore „ non vedremo più fissa nei suoi dettagli e nei suoi contorni statici precisi la figura della linea classica; ma vedremo agitarsi ora strano e convulso, ora impreciso, scontornato e stanco; moversi in vari tempi contrastanti (non ricordate i temi musicali disarmonici?) un pensiero che è così congiunto al colore, che ha formato con esso un tutto, che è divenuto infine il " pensiero cromatico „. Non il colore nel suo limpido classico profilo d'immobilità e di serenità, ma nella sua indol folle ed agitata, adatto a comentare il momento Dionisiaco più che il momento Apollineo. Io spiego il fenomeno riportandomi all'esempio di Riccardo Strauss. Questi violenta pure le leggi costituzionali della musica, instaura sulla scena del nuovo suo drama fonico il dominio del cromos, altera, perverte quello specifico del suono attraverso una serie di paradossi armonici, di adattamenti, di sconfigurazioni, operate da una mano che degli organi e dei suoni strumentali che li producono è il più

grande Nietzchiano signore e tiranno, sicchè si ha per risultato la transvalutazione dal suono al colore, dalla musica alla cromatica. Non è il Nietzche il supremo autore del principio essenziale della transvalutazione dell'essere, delle cose dei valori? E non è Riccardo Strauss il più riuscito interprete e comentatore musicale di Nietzsche? E lo spiego anche riportandomi alla sete di luce, alla bramosia sfrenata del colorismo che è la tendenza, secondo me, perversa dello spirito artistico modernissimo. L'arte dramatica odierna deve essere dunque secondo il Ricciardi superata nella rappresentazione non soltanto musicale delle imagini e delle passioni, ma anche cromatica. Egli cos non va contro corrente ma si spinge più oltre, per arrivare alla deformazione assoluta della forma d'arte pittoresca che è qualche cosa d'immobile, di preciso, per dare la vittoria completa allo spirito emancipato totalmente dalla materia, nuotando come lo spirito libero nella concezione del paradiso dantesco, nel mare dell'eterna luce diffusa. Egli vuole instaurare il culto del colore puro, poichè al suo dinamismo riconosce il diritto imperiale su tutti i segni dell'espressione artistica, arrivando alle ultime conseguenze: rendere il colore indipendente dalla forma „.

*
* *

Io gli risposi con questa lettera:

Dicembre 1908

Mio caro,

è sopratutto da un principio scientifico che parto per arrivare alle conclusioni sul colore. Scienziati, medici ed uomini di lettere hanno notato i rapporti che esistono fra i colori e gli stati di animo differenti. Avviene per i colori come per la musica; gli uni e l' altra suscitano sensazioni di emozioni. Se contempliamo un paesaggio attraverso i vetri di colore vario proviamo sensazioni differenti. Le fisonomie cambiano pure di espressione se le vediamo tinte di rosso, di giallo, di azzurro.

Perciò mi pare che, se il colore è un agente modificatore delle cose, può essere pure il risultato e l'equivalente. Il colore è stato impiegato nelle arti della pittura, che è per sè stessa, e perchè tale la definiscono, l'immobilizzazione della natura. Tanto è vero che certi artisti hanno cercato una tecnica nuova per dare vita e rilievo ai loro quadri: esempio Wishler e i Secessionisti. Ma nel teatro di tutti i tempi vi è sopratutto un movimento di anime, che da prima si è pensato di sottolineare per mezzo del suono di cui si fece un elemento adatto creando le gamme e le regole dell'armonia. Disciplinato il suono, la musica, che prima era un semplice accompagnamento, finì coll'occupare un posto preponderante. Io mi sono chiesto allora perchè non si cerca d'int:nsificare l'arte drammatica, impiegando quello che tu chiami il colore dinamico? Oh, non per arrivare a semplici effetti d'ottica, o concentrare l'attenzione sui dettagli della messa in scena! Tutt'altro. Nel teatro del colore ogni evento si

svolge in un'atmosfera speciale con un colore che si trasforma successivamente. Poichè non vi è effetto successivo sullo spirito dove non si ha movimento o ritmo. Non credere perciò che io voglia applicare questo sistema a tutti i lavori dramatici in genere. Io mi riferisco al contrario ad un teatro di impressioni e di sensazioni derivate dal mito, a un teatro eroico, mistico come quello di Kalidasa.

Non teatro borghese, non teatro di idee. Favola e leggenda. Un dramma chinese; tragedie bibliche come Salomè, in cui Wilde ha fatto della pittura impressionista più che della letteratura dramatica. Sempre con ricerca di arcaismo, di stilizzare l'indefinito attuando il precetto di Schopenauer « l'opera d'arte deve svegliare la fantasia ». Credo che per mezzo di giuochi di intensità, di colori sapientemente armonizzati e disarmonizzati, il drama parlato entrerà in una fase nuova, in un secondo *momento*. Rinnovare questa gamma di colori ascendenti e discendenti, secondo che le emozioni divengano più deboli, rinnovarla attorno le persone e nell'ambiente, disarmonizzarla nelle situazioni successive del drama: collocare entro sè stessa le persone che subiscono lo stesso stato d'anima e volta a volta farle dominare dall'ombra o inondarle di luce come le creature di Dante.... allontanare il drama attraverso la nebbia luminosa, renderlo vago, indeciso, chimerico nei suoi aspetti esteriori, mantenendogli i valori intimi....

Sì, niente altro che questo può essere l'indirizzo logico dell'arte moderna che tende verso l'indefinito, in quella vece che l'antica si compiaceva di dettaglio e plasticità. Ma non è tanto lontana l'arte antica da questo teatro, che va sotto ad un rapporto ad unirsi alla plastica (cioè ai motivi decorativi del dramma greco) e nel movimento del colore all'euritmia della danza.

Ma sotto un altro rapporto si avvicina alla pittura moderna, che cerca i rapporti fra la materia inerte (ambiente) e la materia sensibile (essere).

(Il colore attua così la sensazione nello spazio come la musica nel tempo).

Così pure nell'attore moderno rivivrà il commediante greco antico, che senza essere un cantore vero e proprio, era dominato dall'invisibile armonia del coro e della musica sparsa nell'ambiente del teatro greco, come da una zona di luce.

Il colore delle vesti determina pure la psicologia delle persone dramatiche, poichè seguendo le tinte aderenti ad una stessa forma quella suscita emozioni differenti, ma forse di un carattere fisico più che intellettivo.

Aggiungi a tutto questo che il colore è un moto originario dello spirito e non è solo estasi delle cose, e abitua il tuo senso visivo (con la stessa educazione profonda che hai dato al tuo orecchio) a riguardare le cose e gli esseri al di fuori della tinta definita nella quale sono da millenni avvolti come dentro una custodia.

Pensa al colore origine del linguaggio, delle idee, dei motivi spirituali, rileggi il magnifico studio del Sergi, che scorremmo insieme a Napoli. In quanto alle fonti che ho finora conosciuto, l'opera dei precursori è sopratutto notevole, perchè denota uno scordinamento dei principi propri di ciascuna delle varie arti che si scambiano come promessa di alleanza i segni delle loro caratteristiche e dei loro elementi essenziali.

Nel campo della pittura Wishler inverte il senso del colore e lo riguarda come una *successione* di tempi.

La ricerca delle nuove vie ci allontana dal realismo, cioè dal modo di riprodurre le sensazioni, servendoci degli stessi elementi che ce le hanno fornite.

Fritz Erler si limita all'adattamento del linguaggio mu-

sicale. Del resto io mi cimenterò pure con « Amleto » che egli ha comentato con uno spirito Asiatico di *Zarathustra*, e con « Faust » per vederlo attraverso un temperamento latino e con qualche quadro delle tragedie di D'Annunzio.

Dopo l'intuizione dei rapporti tra colore e drama, studio e mi documento, perchè il culto delle tinte è ritornato in onore ed è nell'ambiente avido di sensazioni nuove.

La scuola impressionista cerca di rappresentare la natura secondo le modificazioni operate dal clima, dall'ora, dalla stagione, ma resta sempre nei limiti dell'arte realista e descrittiva.

La pittura limitata al gusto del colore, al soggetto, alla verità dell'ambiente non è che un'arte derivata, mentre la musica è un'arte originaria. Gli elementi della pittura e della statuaria, il colore e la forma, sono già ordinati in natura.

La musica è invece un'arte di rivelazione e le sue maniere sono il risultato degli *adattamenti* del suono adoperato per sondare l'anima senza limiti. La natura stessa ci fornisce e ci dà ogni millennio una prova maggiore della sua volontà di madre, regalandoci un colore nuovo: recentemente il violetto, che si trova menzionato solo dopo il principio dell'era volgare, in altra epoca per deferenza ai greci, il verde di cui non è traccia nei *Rigveda* e neppure nella *Zendavesta*. Anassimene nel campo dell'infinito vedeva solo i principi azzurri dell'aria. Eraclito le fiamme del fuoco. Tu stesso mi hai dimostrato, una sera, che l'orientazione acustica dell'arte contemporanea è un segno di decadenza.

Dunque?

Pensa che se il colore è l'origine dell'emozione, il drama ne è lo sviluppo; se il rapporto tra colore e

spicologia è subbiettivo arbitrario, il suono lo è ancora più; che la sensazione del *cromos* pervenendo al cervello per le vie dell'occhio (e perciò diverse da quelle che segue la parola), aumenta il valore di essa senza deformarla come fa il canto.

Pensa al magnete umano, seguito di attrazioni e di ripulse psicologiche proprie del dramma; e imagina nel dominio di uno stesso colore contenuti gli esseri che subiscono un medesimo *stato*.

Scrivimi lungamente: le tue obiezioni accendono il mio ardimento. Dimenticavo. Tu mi hai citato le parole di Taine. Si, ma egli ha scritto pure che la scena è un « relief qui bouge » e per me il dramma « est un fresque en mouvement ».

*
* *

Da tutto quanto abbiamo detto si desume che questa forma di teatro dell'avvenire sarà essenzialmente di fantasia: non di osservazione e nemmeno di riproduzioni esatte della vita e dell'anima normali. Un teatro di fantasia, non soltanto nel testo poetico, ma nell'attuazione. È l'arte della forma e del colore non presi come fine ma come mezzo: è una variazione sul motivo drammatico. Ma di questi motivi sceglierà quelli che per il loro *effetto* hanno bisogno di luce. Il colore sarà utilizzato come la dizione, come il movimento delle masse: farà parte della *messa in iscena*, non del décor.

Quindi pochissima ricerca dell'ambiente.

La scena antica poteva fissarsi in alcuni elementi rappresentativi; anche oggi la commedia borghese ed anche la tragedia moderna, per suggerire *le milieu*, possono utilizzare certe risorse di colore. Per me l'ambiente è tutto nel colore e la scena consiste in un comento *indiretto* del drama.

Il drama moderno è essenzialmente variabile, sfuggente, quasi indefinito: è d'indole, *non di forme*, musicale; assume i valori successivi della vita, li vaglia, li trasfigura, li distrugge: i suoi esseri sono vibranti, insoddisfatti, mobilissimi. Il teatro è l'indice della sensibilità di un'epoca. Il teatro ellenico fu come l'epoca eminentemente statuario; il teatro orientale, del medio evo e dello stesso Shakespeare è pittoresco.

Le passioni plastiche ed individuali del mondo antico si diffondono in Shakespeare nel quadro scenico che li riflette.

Mentre il coro compiange Edipo solo nella notte, che profetizza, la folla di Giulio Cesare partecipa al drama, anzi acquista un movimento che determina quasi l'azione (come in D'Annunzio).

Vi è già il principio della grande pittura storica.

I moderni via via hanno sottilizzato di più e i caratteri indefiniti non entrano nella scena fin dal suo primo apparire, ma si lasciano modellare da essa. L'eredità, l'ambiente, l'educazione,

le abitudini morali agiscono. Vi è più che la pittura in questi caratteri: vi è già una tendenza per le sensazioni più rapide. Anche dal punto di vista dello spettatore, questa realtà e questo sfuggire sono sentiti.

Essi concepiscono la scena come qualcosa di più della pittura in movimento. Ogni scena (anche in cinematografia), è un'insieme di figure in movimento. Nel teatro del colore è invece la pittura *successiva* in cui i rapporti di tono, complementari o disarmonici, si rinnoveranno e sono modificati sopra tutto dagli avvenimenti.

Se un pittore moderno dovesse rappresentare la sala del palazzo dei Medici, all'atto V, Scena I del *Lorenzaccio*, prima e dopo l'entrata degli otto, sono sicurissimo che impiegherebbe nei due casi un accordo di toni diverso.

Ormai questa necessita' s'impone anche nella pittura. Leggevo pochi giorni or sono una sottile pagina su Gaetano Previati, il quale non concepisce i colori come prodotti naturali, ma come espressioni cerebrali, allo stato di pensieri e di convinzioni.

Questo artista, per illustrare la Parisina, ha composto cinque tavole in cui il pregio maggiore consiste " negli effetti patetici che la luminosità raggiunge nell'esprimere la situazione psicologica

del drama, *interpretato così dalle vicende della luce sulle cose.*

Se il Previati, anzichè scegliere il momento del primo atto, avesse dovuta sceglierne due, avrebbe disposta variamente la luce nelle due pitture. Questo riguarda la disposizione e non la qualità ed il colore della luce.

***

Nè è giusto che la sola arte del colore debba essere la pittura. Rispetto a questo il teatro è come la danza in rapporto con la scultura: cioè non solo un rilievo che si anima (Taine) ma che, appunto perchè si anima, diviene: fra le successive cadenze della danzatrice e l'immobilità della statua non v'è altro di comune che lo spunto.

***

Da questa continua ricerca di immagini derivate dalla pittura o dalla musica, non si deve però arguire che io tenda a mettere in rapporto le due arti per giungere alla così detta musica del colore, quale è stata intesa dal Fabre, dal Remington, dal Guaita e da altri. Queste sinfonie cromatiche, del resto, non sono affatto nuove.

Rimonta al 1790 il "Clavecin Oculaire" del padre Castel, che consisteva in combinazioni di colori, i quali dovevano operare allo stesso modo

della serie dei toni musicali, con l'armonia e la melodia; e fin dal 1906 ne parlavo come una sottigliezza metafisica, di una esagerazione Birantina, e di una spasmodica inversione di sensibilità.

Non si può, senza una certa ironia, parlare del colore che trasfigura la musica in sensazioni visive e di audizioni colorate.

Ma vi è una fusione del linguaggio, che non è facile sfuggire ad espressioni musicali parlando di queste attuazioni. Accade così di ripetere che si può trarre vantaggio da certe risorse di luce, *di spazio*; che il colore obbedisce ad una legge del ritmo, e che si può trasportare il principio dell'armonia in questi adattamenti della pittura, per farne quasi un'arte dionisiaca. Tanto continuo è il paragone fra gli elementi mobili delle tinte ed i procedimenti dinamici dei suoni, che pare debbano ad un tratto animarsi i colori, abbandonare le forme, trasfigurare la pittura e farla vibrante come l'arte sorella, oltre il pensiero di Leonardo.

Così evidente è in alcuni maestri del 500 la tendenza di sfuggire all'analisi del sentimento, per creare soltanto un'ampia festa di luce o di toni, e nei moderni impressionisti l'adorazione del lussurioso giallo, del bleu taciturno, delle tinte in sè libere dalla forma.

Perciò nel linguaggio e nei procedimenti tecnici di questo teatro ricorreremo alla musica. Anche

nell'esempio dello " Schiavo „ saranno fissati alcuni *toni* dominanti, quasi il leit-motif delle tinte: come nel primo quadro d'ispirazione puramente orientale, l'accordo bleu-cera-verde; nel secondo, per le cortigiane greche, un bianco-azzurro-ombra, nella terza le tinte dominanti e mobili viola e rosso, fra gli abitatori dall'Egitto che furono innamorati dei nudi verdi e turchini od amarono il colore in se, di un amore di fantasia.

*
* *

Se, come vedremo, questa forma di teatro può utilizzare i procedimenti mobili del suono e tener conto dei rapporti fisiologici (fra colore o sensazioni, fra colore e movimento, ecc.) non deve però trascurare le leggi della pittura che finora ha avuto l'esclusività delle tinte, ne ha già vagliato le opposizioni, i ritmi, i rapporti, e la nozione dell'ornato e il senso delle sfumature. (Tutta la partitura dello *Schiavo* è concepita su gamma variabilissima progressiva, su striscie di seta e veli vibranti che rendono possibile la realizzazione delle nuances).

Così eviteremo l'abuso dei complementari e l'urto violento dei toni puri... M. Alexandre Arsène, nelle note sul *Salon D'Automne* 1913, e nell'arte di Denis, rilevando le affinità sottili e profonde fra le sfumature ed il sentimento, osserva che nel-

l'arte degli antichi correvano sul colore alcune regole tradizionali e certe risorse di evocazione. Ora la chiave dell'enigma è perduta, ma restano e opere. Queste tradizioni non erano senza ragioni. Lo stesso è avvenuto, io penso, pel simbolismo liturgico. Il “ Verde „ dopo la Pentecoste, il “ Violetto „ della settuagesima e dell'Avvento dovettero avere all'epoca delle istituzioni un senso definitivo.

Ora questa ricerca non può farsi sul dizionario dei toni, dei colori e del loro significato, che l'Hannau consiglia agli esteti di compilare; ma è affidata all'istinto, alla ispirazione arbitraria che intuisce le regole assolute dell'universo, che deduce dal visibile l'invisibile. Poichè è forse metafisico, ma è certo che nei quadri la vera pittura è al di là di quella che ci appare, come “ la musica è nei silenzi dopo il suono „. Nei rapporti della pittura il teatro utilizzerà i procedimenti di analisi dei grandi impressionisti e le sintesi dei maestri giapponesi.

***

Abbiamo scritto che l'impressionismo sonoro si integra nel teatro moderno con quello visivo, come vorrebbe il Luciani. Ma non nel campo della musica e della danza sibbene in quello più completo

del dramma che avvince e fa vibrare *concordemente* la poesia, la pittura, la musica e l'orchestica.

*
* *

Se è vero che le intonazioni cromatiche possono rappresentare vagamente degli stati d'animo, è necessario che prescindano dalle forme per potersi disporre nello spazio con molta libertà. Finchè il colore rimarrà aderente alle cose ed al paesaggio, l'attenzione dello spettatore sarà distratta e l'impressione d'indefinito diminuirà.

Ricordate le esperienze del Remington? Esse dimostrano che il suono ed il colore possono coesistere, mantenendo gli stessi rapporti che passano fra il pensiero e la forma. Immaginate ora che la bestia dai molti tentacoli sia il colore libero. Nessuno degli elementi delle quattro arti ne sarà diminuito. Io cercherò di dimostrarvi che la tinta è l'equivalente del dramma ed il sesso logico fra le arti che vi concorrono.

*
* *

Se rinnovare i miti Greci non è possibile nè utile, resta però il modo di vederli attraverso il nostro temperamento; resta sopratutto la loro tec-

nica di rappresentazione, in cui concorrevano le varie arti con funzioni determinate *per certi momenti*. La forma esterna del loro drama ci riguarda più direttamente; perchè il vero teatro è l'arte della rappresentazione. Ogni opera, concepita per la scena, consta di due parti o forme: il testo scritto e l'esecuzione. Questa seconda forma è più propriamente (ed anche etimologicamente) il drama. Mentre la prima parte è invariabile, questa seconda invece è sempre diversa. Quindi il valore e la bellezza mutevole di uno stesso teatro secondo le epoche, perchè ogni epoca vi scorge alcuni elementi; la tecnica e le interpretazioni diverse degli attori, ecc. Anzi in uno stesso tempo, in vari gruppi di uomini l'impressione di uno stesso drama è variabilissima. Il gran pubblico coglie in Amleto il semplice ordito, e l'intrigo; alcuni, più raffinati, una sentimentalità romanzesca; altri, una crisi del pensiero e della sensibilità; altri, infine, il quadro, gli elementi esteriori; la mimica ed il giuoco scenico. Questi ultimi differenziano profondamente il drama dal drama; lo colgono cioè alla fase di esecuzione, inseparabilmente congiunto alla sua forma. L'arte della rappresentazione è il mezzo della vittoria diretta: è il giudizio del régisseur; è il testo scritto convertito attraverso un altro temperamento, diverso da quello dell'autore: è un'arte di trasposizione. A questo secondo mo-

mento del drama che è il vero Dionisiaco, concorrevano, in antico, le discipline del bello come elementi e non come valori. Erano parti che si accomunavano perdendo ognuna il suo carattere, che divenivano, perciò, frammentarie, decorative, di accompagnamento, ecc. Riunite soltanto in rapporto al *drama* e non dal drama stesso. Invece il teatro, secondo noi, in tanto è la fusione delle arti che vi concorrono, in quanto è analizzato e sviluppato da esse nella totalità. La parte musicale non è più soltanto la descrizione dei suoni e dei valori musicali dell'ambiente. La parte visiva non è più soltanto la rappresentazione delle forme. Ma la prima riporta la poesia allo stato d'indefinito (ed in essa va compresa anche la tecnica dei silenzi) la seconda individualizza ed interpreta tutta la poesia; è l'altra imagine del drama, seguendo la tecnica del colore, *che è perciò un metodo di rappresentazione non della realtà o del simbolo ma una deformazione: è il terzo lato del prisma*. Alcuni di questi momenti possono raggrupparsi: ad esempio: poesia e colore, danza e poesia, colore musica e danza, ecc. Soltanto così il teatro rimarrà vergini le funzioni delle discipline che vi concorrono. Alla fusione delle arti nel drama si sostituisce l'accomodamento dei sensi dell'artista: dalle conseguenze si sale alle origini e più uomini *rivedono* il drama dal

punto di vista dell'autore ma in varie direzioni e tendenze (i sensi).

Partire dall'artista: i tre grandi tipi di immaginazione (del Basch) visiva, motrice, uditiva. " Questi si volgerà ai colori ed alle forme e siccome ama il colore per il colore, la forma per la forma, e siccome le percepisce per sè stesse e non per sè, egli vedrà trasparire la vita interiore delle cose attraverso le loro forme e le loro tinte. *Almeno per un momento egli si distaccherà dai pregiudizi di forme e di colore* che si interponevano fra il nostro occhio e la realtà. Altri, sotto le gioie e le tristezze apparenti, riassumerà certi ritmi di vita e di respirazione, interprete come i sentimenti *legge vivente di ogni persona, eco dei suoi rimpianti e delle sue speranze nella musica.* „ Questo procedimento che il Bergson considera nei rapporti della vita, questa abolizione dei simboli, che realizzerà così la più alta ambizione dell'arte, quella di rivelarci la natura, noi seguiremo nei rapporti della prima forma del dramma (il testo).

. ˙ .

Sotto un altro aspetto. Il teatro consta ora di due parti nettamente distinte: l'opera in sè e la rappresentazione.

Nella prima fase il drama può essere una variazione psicologica su un motivo umano, un arabesco lirico sulla trama del sentimento, l' evocazione di uomini antichi, l'umile vita di ogni giorno. Ha gli elementi del romanzo e l' ispirazione del poema: può anche esaurire la sua bellezza ed il suo valore nella semplice lettura. Nel romanzo, nella lirica, ed in questa specie di psicologia sceneggiata il lettore deve *trasformare* certe sensazioni. Il primo vantaggio della teatralità (in senso ampio) è quello di fornirci alcune rappresentazioni dirette, di restituirci la visione immediata del movimento (visioni dirette). Perciò una delle prime necessità è che l'azione si svolga per la maggior parte innanzi allo spettatore. Però talvolta al semplice schema di idee, in un teatro più ricco, si aggiugono alcune impressioni di colore, di musica, degli episodi, dei piaceri a cotè del pensiero, che per il solo fatto di esserci rappresentati direttamente, diminuiscono lo sforzo nervoso o sono per se stessi delle vere gioie fisiologiche. Quindi il senso di sollievo proprio del teatro. Questi piaceri laterali, che nel *secondo momento* caratterizzano l'esecuzione, possono rappresentare quel che è l'ampia didascalia del testo; una semplice decorazione senza intervento di altre idee, con disposizioni, movimenti di colore, linee, ecc. O possono più propriamente svi-

luppare e comentare l'opera. In questo caso la rappresentazione è un'arte a sè, è la ricerca della forma, la vera fisica del drama, l'apparizione, il limite esterno e sensibile, in contrapposto al contenuto essenziale: è un'attività.

Può aumentare il valore dell'opera, essere cioè un'espressione; avere per oggetto l'idea dell'uomo secondo Shelling, riportarci all'origine, abolire i simboli. Noi dovremo quasi, in queste esecuzioni, riprodurre il fenomeno della creazione dell'opera, lo stato di ebbrezza dell'artista, rappresentandoci le apparenze nel modo come egli le ha viste nel momento dionisiaco.

Ma anche in questa sua primissima fase di gestazione, l'opera di poesia ha certe sue caratteristiche, derivate dalle *tendenze dell'artista* e dai suoi rapporti con la natura, secondo Bergson è prevalente auditiva e visiva. Un esempio in Wagner: Egli dai Nibelunghi, che è la *natura* ispiratrice del suo drama, toglie a preferenza gli elementi musicali (vedi note). Nella seconda parte del Crepuscolo Degli Dei, nell'ultimo atto, il Fuoco, il cavallo, il Valhalla sono apparizioni di féerie. E' detto nella rapsodia: “quando suonarono le campane della cattedrale, la bella Krimilde svegliò le sue donne e ordinò che le portassero lume e vesti. Giunse allora un servo che vide Sigfrido disteso per terra: lo scorse insanguinato, i suoi

abiti ne erano tutti inondati..... Fermatevi signora, disse a Krimilde, che stava per dirigersi alla Chiesa; c'è lá davanti la porta un cavaliere morto. La dama si fece condurre dove giaceva l'eroe. Con le sue bianche mani ne sollevò la bellissima testa e quantunque insanguinato lo riconobbe subito „. Ecco il vero episodio visivo. " No, no, il tuo scudo non è lacerato dalle spade: tu sei stato assassinato! - grida Krimilde „. Ecco l'induzione visiva. Wagner trascura l'una e l'altra. Nel suo dramma " Che recano là? (dice Gutruma). E Hageh risponde: " d'un silvestre cinghial la spoglia, di Sigfrido il tuo consorte „. Qui prevale il *racconto*.

E più oltre Hagen confessa: " Si, son io che il trafissi, io che l'ho spento „. Invece nei Nibelunghi, Krimilde esclama: " Che colui che è innocente lo dimostri chiaramente. Che egli cammini dinanzi alla bara. Si conoscerà subito la verità. " Fu un gran prodigio; non appena l'assassino si avvicinò al morto, il sangue usci dalle ferite e si riconobbe che Hagen aveva commesso il delitto. Le ferite gettarono sangue come se fossero state fresche „. Ecco un motivo di pura immaginazione visiva, una delle invenzioni più delicate. Invece nel Crepuscolo prevalgono le lamentazioni della folla e la marcia funebre che accompagna il feretro, portato " verso la metà del giorno „.

* * *

Molte volte le tendenze auditive e visive si trovano diffuse nella stessa opera e quindi gli episodi pittoreschi si alternano con gli episodi musicali come nella realtà. Ma è provato (come dissi altra volta per la poesia di D'Annunzio) che una è di gran lunga superiore all'altra in ogni autore ed in ogni epoca. Io credo che la poesia dramatica debba essere essenzialmente visiva e come tale esigere un suo metodo di rappresentazione; indipendente dalla realtà esterna, o dalle riproduzioni di tempo, di costume, di ambiente indicate nel testo: *esigere un proprio metodo di rappresentazione in un altro mezzo creato da noi: quello delle tinte*. Gli scenografi invece la riproducono nel mezzo *esterno* (visioni di foreste, di tramonti esagerati, di simboli, di paesi favolosi, ecc.). In verità essi realizzano direttamente le didascalie, non il dramma.

* * *

Abbiamo detto che la musica pura nell'estasi del drama ha diretto rapporto con lo spettatore; la musica dell'opera ha rapporto con l'attore. Lo stesso avviene per la scena: la pittura e la deco-

razione di essa, la forma per la forma, rappresentano il drama innanzi allo spettatore, come il quadro innanzi all'uomo.

Questa forma esterna o seconda fase, come le arti plastiche, per loro natura, impone allo spettatore di pensare a quelle date cose; fissa il *tema* della scena come il dramma ne fissa il soggetto.

L'indefinito del colore restituisce la libertà di immaginazione allo spettatore. La natura non si è imposto nulla di determinato nel colore (Lessing); il colore non ha ideale.

Nella musica pura il protagonista è l'uditore che dall'infinito assume una *sua* parte ignota e la fa vibrare. Solo perciò il suo sentimento si individualizza e sorge allora *in lui* l'attore.

A la ripresa del drama, dopo la pausa musicale, l'attore vero sorge dinanzi a noi con una emotività propria; egli individualizza il sentimento per *tutti gli spettatori*, e si sostituisce alla molteplicità di attori, che la musica aveva creato nell'uditorio.

Dalla sua emotività egli, l'attore di scena, una parte ne esprime, mentre l'altra, di natura musicale, è in lui sommersa e allo stato d'incoscienza. *Il drama, che ritorna allo stato di indefinito: l'incosciente dell'attore : ecco un'altra funzione delle tinte mobili e successive.*

La mobilità del colore riguarda l'attore ed è in maggior legame fra esso e la scena.

Ma queste sottigliezze rimangono per il pubblico inavvertite. Ciò non toglie che talvolta una immagine, così creata, possa attingere e far vibrare una di quelle profonde verità spirituali che dormono da secoli. L'artista, dopo aver considerato gli effetti morali e fisiologici del colore, possa realizzare per un attimo la profezia di Goethe:

"i colori agiranno sull'anima, vi ecciteranno delle sensazioni, sveglieranno emozioni ed idee, provocheranno volta a volta la tristezza e la gioia„

*
* *

Il drama è la *messa in iscena* dell'azione; e non soltanto del movimento, ma anche dei rapporti fra i personaggi e l'azione stessa, che nel senso più ampio è *il simbolo* del dramma e come tale ha dei *temi* propri, vive d'una vita indipendente dagli attori, dall'ambiente, dalla scena.

L'azione è mobilissima. Questo movimento sulla scena è limitato agli attori, qualche volta all'ambiente. Ad esempio la successione dei panorami nei Contes Bleu o in Parsifal (Torre, giardini di Kingsor, deserto, ecc.) e nel cinematografo la rappresentazione di fatti lontani per noi e pre-

senti solo alla mente dell'attore. Talvolta è qualche cosa di più della descrizione dello spazio: è il meccanismo del pensiero rivelatoci dalla mobilità del paesaggio *indiretto*, che pare quasi proiettato dalla fantasia del soggetto drammatico. Ma è sempre una didascalia: non è la scia luminosa, che l'azione nel suo movimento lascia, nel *mezzo esterno*.

Vi sono due maniere nel dramma: 1° la traduzione visiva dell'azione, che sta come la pittura alla poesia: 2° la traccia sensibile dell' opera psicologica, il ritmo *esterno* del pathos drammatico.

Nel nostro metodo di esecuzione noi ricercheremo questa *seconda vita* del dramma. Es.: Tutti quelli che sentono in uno stesso modo nello stesso momento, si ricercano e tendono a disporsi egualmente. Raggruppandoli nella stessa zona di colore, noi seguiremo perciò un criterio psicologico ma valendoci di un procedimento pittoresco: svilupperemo il motivo del drama nel *senso visivo*.

Porteremo cioè anche nel secondo momento del dramma (che diviene così il tipo della seconda arte di Veron) l'immaginazione e la deformazione estetica nel senso del movimento rispettivo alla prima *maniera* (il testo scritto). Soltanto allora la messa in iscena sarà una *necessità* del dramma,

si identificherà con esso e non esisterà più che un solo momento.

E gli stessi criteri porteremo nella seconda fase (esecuzione) in rapporto ai *mezzi*.

Ci serviremo perciò degli elementi della pittura *nel tempo* ed in rapporto all'azione, per rappresentare questa indipendentemente dagli attori, ambiente e scena; disponendo i colori come *segni* consecutivi arbitrari visivi, per rivelarci il mistero al di là della forma ed esteriorizzare anche il divenire psicologico, la parte inespressa subliminare dell'azione, oltre il divenire esterno di essa (la danza).

Il dramma e la danza hanno così egualmente i *movimenti limitati del colore*, che segna il cammino della orchestica nello spazio scenico.

Questa imitazione è la danza del'o spirito: fra l'intenzione ed il gesto è posto l' indefinito del colore.

Questa danza in cui la plastica, il gesto è l'*apparenza* del pensiero, non è più l'ultimo dei vizi secondo Catone. Il corpo diviene un istrumento docile dell'anima. Questa è la *danza segreta* del buddismo, la danza dell'azione, il dramma che avvicina l'uomo alla divinità.

* * *

Qualcuno mi ha osservato che il difetto maggiore di questo teatro sta nell'assenza di principi definiti, nell'abbandono completo al capriccio ed al temperamento di un régisseur, che non trova una guida ed un controllo in certe regole. Potrei rispondere che ogni arte è intuitiva; che l'ispirazione melodica è suggestiva nella musica, che la ricerca delle forme nella pittura dipende dalla visione diretta della realtà e l'unica deficenza per noi sta nella mancanza di tradizioni e di gusto. I principi dell'armonia, i trattati del disegno e delle ombre sono infatti nozioni, riproduzioni di fenomeni già noti.

L'estetica drammatica si limita ad enunciare le caratteristiche dell'*arte* teatrale, ma non c'insegna ad accogliere la realtà ed a sintetizzare, nè a commuovere, nè a interessare; i manuali di contrappunto vi assegnano i gruppi, le famiglie di suoni adatti per alcuni generi, per le pastorali, ad esempio, ma non vi insegnano a trasfigurare in musica le impressioni di un paesaggio alpestre.

L'arte è stata negli inizi affidata alla sensibilità ed al temperamento. I pittori antichi *sentivano* che i valori del quadro si accrescevano, quando sullo sfondo verde appariva qualche figura ammantata

di rosso; ma soltanto dopo qualche secolo furono scoperte le leggi dei colori complementari.

Ogni arte, infine, utilizza i procedimenti, una tecnica già formata e gli strumenti d'indagine preparati. Vi è la sintassi per il linguaggio, un mezzo per sondare le altre anime, ma non vi è una grammatica per la sensibilità. Se bastasse conoscere soltanto la tecnica istrumentista, i più grandi maestri della musica sarebbero oggi gli allievi del conservatorio e Donizetti un discepolo.

Non è possibile dedurre dall'assenza di un *mezzo* l'inesistenza di un'arte. La nostra innovazione riposa eminentemente sulle qualità naturali dell'artista: come nelle arti *esecutive* e come in tutte le ricerche nuove, una piccola parte è affidata alla tecnica ed una grandissima alla sensibilità; si conoscono gli effetti dell'opera e non la legge della causa.

Se dovessimo formare degli strumenti adatti, ci augureremmo di creare gli uomini, gli spettatori, e ricercare la sensibilità speciale di *certi iniziati*; produrre un tipo di creature sensibili al colore, come la civiltà ha creato un tipo di esseri musicali, amanti, di cui le azioni ed i pensieri sono unicamente determinati dalle idee che essi portano sulla musica e sull'amore.

Per dir meglio, la nostra tecnica si scinde in due: la prima artificiale, grossolana, fondata sui

principi della rifrazione e sui giuochi di luce; l'altra, puramente naturale, fondata sull'organismo dello spettatore e che si confonde perciò con la fisiologia.

All' importanza fisiologica delle tinte abbiamo ricorso qua e là. Dovremo occuparcene ora brevemente, dopo aver notato che il colore nel teatro può essere considerato sia rispetto al drama che allo spettatore. Quando vediamo l'asceta immerso nel lago rosso del suo desiderio è chiaro che la tinta debba riferirsi *direttamente* al personaggio; poichè egli la subisce e la determina; mentre *noi* restiamo indifferenti alla tentazione della donna, e solo c'interessiamo alla rappresentazione dell'uomo incerto fra il senso e la fede, tormentato dalla libidine e dal rimorso. La tentazione è soltanto logica rispetto allo schiavo, tanto più che quella donna ci appare oscena; “ Non sono bella „ essa dice. Ai nostri sensi riposati ispira forse disguto, ma all'uomo avido il desiderio si manifesta nelle sue forme originali; a lui poco importa della forma: la prima apparizione è la femmina: la bellezza è un piacere raffinato, uno stadio ulteriore; è il nuovo eccitamento per il senso già soddisfatto.

Verso lo spettatore le tinte operano fisiologicamente per suggerirgli delle impressioni di dolcezza, di gioia e di calma. Un esempio è nei veli



d'un verde pallido, che vibrano in fondo, alla evocazione della terra di Galileo. Il primo procedimento è stato eseguito in letteratura da G. D'Annunzio e da O. Wilde (vedi Dorian Gray), quasi per definire la psicologia del personaggio nella preferenza di alcune tinte, e dai " pittori di rosso ".

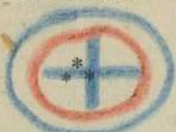
Il secondo nella ricerca dell'aggettivo, che ha segnato una nuova fase nella storia dello stile.

Per *vedere* il dramma *attraverso il colore*, occorre tener presente la intensità e la durata delle sensazioni visive perchè in *primo tempo* noi utilizziamo il colore allo stato di sensazione, *e non come equivalente* di sensazioni di altra natura. (In secondo tempo il colore entra a far parte dei motivi del dramma). La tecnica del teatro utilizza così, nei riguardi dello spettatore, le ricerche di James e di Helmotz, ed i principi dell'estetica della vista. Come l'ottica ci fornisce i mezzi di attuazione, la fisiologia ci chiarisce le funzioni del colore, i suoi rapporti con l'organismo, ecc.

Quando noi sappiamo, ad esempio, che la retina viene esaurita dal non mutarsi degli stimoli di una certa misura, possiamo fissare *un rapporto di tempo* rispetto ai colori dello *spazio scenico*, per dare allo spettatore una impressione d'immobilità e di vivezza.

Allora il passaggio della poesia ed il giuoco

degli attori saranno compresi nella durata del colore, che sotto questa funzione ha un perfetto valore di tempo musicale. Riassumendo alcuni principi generali formuleremo lo schema di una tecnica rigidamente scientifica.



I caratteri dei corpi d'ordine matematico formano lo scheletro dei piaceri della vista, e danno sensazioni pallide: il moto le fa più intense. L'intensità diversa della luce produce un piacere indipendente dal suo colore.

Il piacere diminuisce quando la luce rimane a lungo senza cangiare aspetto: è massimo nei contratti di luce e di oscurità.

I piaceri morbosi dei colori vivi non derivano da un difetto del senso, ma da una malattia del sentimento.

Le sensazioni più rare sono date dalla riflessione della luce.

I contrasti dei gradi medi di luce formano gli effetti d'ombra e ricercano tutto il vago e misterioso delle immagini; cioè delle figure senza colore sopra un piano unico.

I valori morali del colore: (allegri) rosso e azzurro, (puro) il bianco. Questo si riscontra in

tutte le lingue e dimostra la natura intellettuale delle sensazioni della vista.

L'intensità della luce, la maggiore e minore intensità dei colori, il movimento delle immagini modificano le nostre sensazioni all'infinito.

Come la natura degli oggetti tende ad ispirarci i sentimenti e l idee che vi si riferiscono, così può dirsi dei colori.

La semplicità di sensazioni assolute ed astratte ci è offerta in psicologia dal colore (la purezza astratta del verde-James).

Il colore è la luminosità di un oggetto influenzato apparentemente; il colore è la luminosità di ogni altro oggetto veduto contemporaneamente e subito dopo.

Le leggi del contrasto simultaneo e successivo; e le due teorie fondamentali dell'Helmoz (psicologia) e di Hering (fisiologia) alla quale aderiamo anche per spiegare i fenomeni delle ombre colorate. L'esperimento del Meyer, per utilizzare ed accrescere i valori di contrasto. Il semplice contrasto di colori è un fenomeno sensoriale immediato.

La facoltà di visualizzare più forte nelle donne che negli uomini cresce con gli anni (e perciò segue lo sviluppo intellettivo). Tale potere è una dote naturale, tende ad essere ereditaria e presenta delle differenze nelle varie razze. I Francesi

lo posseggono nel più alto grado, osserva Galton; quindi il loro *senso* del teatro. Il tipo uditivo sembra meno frequente di quello visivo (Sinet).

Le illusioni di movimento e le illusioni delle immagini *ingrandite*.

La trasformazione incessante delle apparenze è uno dei caratteri della immaginazione visiva; (perciò la visualizzazione del dramma è un riscontro delle leggi di movimento dell'azione).

Per ragioni meccaniche e matematiche di quiete e di riposo dei centri nervosi, eminentemente simmetrici, i colori fondamentali devono equilibrarsi (Mengs).

I rapporti semplici dei colori si percepiscono più facilmente ed in tempo più breve.

Cfr. il Veron e il Guyau che parlano delle fonti e della specie della bellezza visiva, della luce e dell'oscurità, del rilievo e dell'ombra dell'euritmia e della prospettiva.

***

Il colore non è *equivalente* di altre sensazioni, nè scambia le loro sedi; però ne modifica il tono e ne crea alcune sui generis. Al tempo stesso per le sue proprietà fisiologiche (in rapporto all'organismo dell'attore e dello spettatore) è una *misura di tempo*.

Nel dramma, costituito, secondo noi, di soli episodi visivi, le tinte non comentano la parola, ma ne aumentano il grado d'espressione: il dissidio originario tra i due suoni (la prima e la seconda voce) si elimina in una fusione di rapporto. La musica è il comento successivo dell'episodio, ed è il ritorno dei temi stessi trattati come episodi musicali. La prima intensità è data alla parola dai silenzi musicali; la seconda dal ritmo del colore, che accompagna la voce in una teoria luminosa fino alle porte del canto. E la parola ritornerà negli episodi musicali con *l'immagine del ritmo del colore*, il leit-motif con i temi *visivi*, che possono fondersi con quelli sinfonici, senza che gli uni o gli altri ne escano diminuiti.

Lo sviluppo della parola verso le forme visive è dato dal colore, che abbiamo chiamato altra volta un X o elemento misterioso e che limita nella durata della voce e la plastica dell'attore.

Così il colore sotto un certo aspetto è il vero *equivalente del dramma*, in quanto è nesso logico fra le arti che vi concorrono. Il colore determina i grandi temi della poesia, li trasfigura, li riporta in *movimento* nel senso della musica come ombre colorate (i cortei porpurei attraversano le absidi violacee; i giardini bleu deserti, le calme gialle, i silenzi delle sali verdi sono ritmate dal suono).

Il colore utilizza e rinnova i procedimenti della pittura per innalzarla da decorazione scenica a *motivo* del dramma: disciplina il gesto e la voce dell'attore, sostituendo le *misure* del canto: e, creando le zone dell'euritmia come nel coro greco, dà il testo *invariabile* della esecuzione.

La conclusione di queste brevi note non vuole essere generalizzata, perchè riguarda strettamente il teatro del colore: l'oriente favoloso, l'aurea leggenda, la poesia evocatrice dei limiti mediterranei.

Sono queste tenue ricerche una passeggiata curiosa in contrade vergini, una visita al Regno del colore. Questo paesaggio ci avvince non solo come le cose misteriose, o per la sola gioia dell'inesplorato.

Ma come una forza nuova, da cui l'uomo utilitario, come dell'alchimia e dell'elettricità, spera di trarre le ultime conseguenze, il sessuale nuovi piaceri, il sognatore un'estasi più raffinata di quella della luce naturale.

E da questo il teatro di fantasia consterà di *variazioni* cromatiche intorno al tema della nuova favola? o adatterà le opere già esistenti nella letteratura e nella musica dei varii paesi?

Non è possibile fissare un repertorio. O questo può confondere ugualmente le trascrizioni per la scena di qualche poema di Verlaine, intercalate nel silenzio musicale dei notturni, e le immagini parlanti, derivate come simboli drammatici dalle

musiche antiche; come può sviluppare alcune scene di Amleto, quasi tutti il " Sogno di una notte di mezza estate „ e le meno plastiche pagine di D'Annunzio: in Pisanella quell' apparire dell'aurora e del sangue nel chiostro di Gesù, tutto il terzo episodio, qualche passaggio della " Nave „, il " Sogno di un Tramonto di Autunno „, il primo o terzo atto della " Francesca „ ecc. O potremo creare l'atmosfera dei drammi Indiani, di " Pelléas et Mélisande „ far sorgere pantomime colorate da un vasto corale di voci aperte; " Principessa di China „ vestiremo di tessuti e merletti sinfonici vibranti e luminosi come filamenti di cristalli. (E rievocheremo i racconti della Persia Medioevale e del 700 perchè al tempo stesso offrono la possibità di unire la psicologia e la sensibilità contemporanea con i simboli delle " Mille e una Notte „ e l'incantesimo dei paesi lontani). Ci inoltreremo ancora nell'oriente più remoto e più vicino per cantare la Bibbia sul ritmo della luce. In fondo al volume ha dato alcuni esempi: sono adattamenti singoli dati caso per caso, ed una pallida idea può farsene dal comento dello " Schiavo „. Alcune intuizioni artistiche hanno bisogno per la riproduzione di determinati mezzi fisici e l'ideale sarebbe di trovare quelle che, per essere intese, richiedessero indispensabilmente il mezzo del colore vivo e mobile. Que-

ste apposite creazioni ampliando i limiti delle teorie figurative avvicinerebbero le arti della vista a quelle della fantasia, le arti del riposo a quelle del movimento. Così reagiremo all'auditivismo.

*
* *

Sarà questo un punto di contatto dell' estetica coll'elettricità? uno spettacolo può equilibrare la tendenza armonica del colore e la tendenza psicologica del drama secondo il Guyau? La fusione dei primi due gruppi di arte del Gerler in rapporto costante, ammesso un rapporto iniziale fra colore e drama? Una forma della bellezza consistente, secondo Herbatt, in relazione di colori, di linee, di tonalità, ma di origine fisiologica? Trasformazione di arte oggettiva in soggettiva con Vischer? Quanti patroni sereni e quante ampie teorie potrei invocarvi!! . . . Mi è invece altrettanto indifferente che queste rappresentazioni si chiamino " Teatro per marionette „ " Saggio di metafisica per gli occhi „ " féeries fisiologiche „. Mi è altrettanto indifferente che queste rappresentazioni siano suggestive per i sensi soltanto e li turbino profondamente come certi spettacoli di Music-Halles e non lascino mai che lo spettatore si riabbia dell'emozione, esca dal sogno e provi lo *choc* della realtà; e perciò anche l'ambiente,

il foyer, le sale (1) siano rischiarate dolcemente con luci intonate.

A proposito dei Music-Halls di Londra (così ingiustamente aborriti dai vescovi inglesi) io non esito a dichiarare che vedo in essi una salvezza del teatro e la rinnovazione delle grandi forme teatrali.

Sono questi ritrovi in Inghilterra, gli unici, in cui si possa nel giro di due ore, dalla danza attraverso la poesia, giungere alle illuminazioni fantastiche ed all'Eroica; ritrovare la fusione delle arti così care ai Greci, in un ambiente di circo e di meeting, raffinato, selvaggio e tumultuoso come il teatro antico.

Un'altra salvezza vedo nei teatri all'aperto.

Se risuscitare la tragedia Greca è impossibile ed il nostro tentativo si deve limitare a riprodurre le forme esterne ed a rinnovarle, io penso che, per noi mediterranei, il grande rifugio è ancora il teatro verso il mare.

Dal profondo del golfo mistico, una vera orchestra di elettricisti (come nel nuovo teatro di festa (1) metterà in azione le macchine Fortuny, leggendo spartiti di colori, di tempi, di pause...

---

(1) Odorose di aloe e di sandalo.

(2) D'Annunzio « Idea del nuovo teatro di festa » Corriere della Sera, 21 Luglio 1910.

sarà il più grande “ sogno di una notte di estate „: sorto tra gli archi romani dagli abissi del Tirreno sotto le pallide stelle.

In questi teatri sul mare e nella foresta, nei circhi vasti, capaci di molte migliaia di uomini, che potranno sacrificare alla bellezza, col minimo mezzo, noi riprenderemo le grandi feste greche, ultima luce dell'occidente.

26 Dicembre, 1913

POLEMICHE

IL TEATRO DEL COLORE

Si comincia a trovare che il teatro, così come è concepito attualmente, si fa monotono di forme e di espressione. E dopo aver tentato nelle linee che il tempo gli ha assegnato, tutte le innovazioni possibili, si propone ora di trasformarlo radicalmente, introducendovi l'elemento del colore.

L'innovazione è proposta dall'avv. Achille Ricciardi, il quale l'ha studiata praticamente e si dispone a tradurla in atto sulle scene francesi.

Secondo il Ricciardi l'attuale teatro del suono è destinato ad essere sopraffatto dal futuro teatro del colore. Alla rappresentazione fonica si sostituirà cioè la rappresentazione cromatica; di cui la parte intrinseca, principale ed essenziale, sarà data dalla diffusione del colore vero e proprio nell'ambiente, e l'elemento, dirò così accidentale ed estrinseco, dall'atteggiamento drammatico. « E' l'apparizione luminosa il contorno cromatico in cui debbono svolgersi ad operare le persone, i piccoli fatti umani, la parte significativa del dramma. E' il colore entro il quale le figure si muovono, che deve esprimere quel che ogni autore ha nelle sue intime profondità spirituali, che deve dare il segno e il senso delle cose ».

Ecco come il Ricciardi medesimo descrive la sua scena nuova:

« Nel teatro che io vagheggio ogni figura si muove in una zona di luce propria, sorella della euritmia invisibile che avvolgeva il coro greco. La tinta rafforzandosi imita l'espandersi della sensazione.

Il maggiore sforzo dell'artista dovrà consistere nell'intuire quello speciale, incerto, informe, vagante e mobile suo colore.

« Se le tinte convergono, la scena resterà occupata dal pensiero dominante. Ugualmente necessaria è l'applicazione della controluce, quando il pensiero differisce dalla parola. Allo stesso modo che di tutte le musiche la vera essenza è negli echi, raccolta quasi negl'intervalli, questi spazi gravi di silenzio la luce inonda.

« Anche il colore della veste determina la psicologia della persona drammatica. M.me De Saint-Point, l'insigne poetessa francese, accogliendo con entusiasmo la mia idea, nota che « suivant la couleur qui vêt la même personne, celle-ci évoque des états d'âme differents ». Nello svolgersi del dramma, aggiungo io, il colore della veste segue l'ascendere dell'emotività.

« A me piace più — continua il singolare innovatore — immaginare Antigone silenziosa, avvolta di una grande luce di viola intenta a seppellire le spoglie fraterne, anzichè madamigella di Valery morente con parecchi si bemolli in gola ».

Le *Pagine Libere* annunziano nel loro ultimo numero che Achille Ricciardi, per mezzo di alcuni distintissimi artisti francesi suoi amici e con lui d'accordo sulla innovazione, tende a realizzarla su uno dei grandi teatri di *plein-air*.

25 Dicembre 1908.

A proposito del « teatro del colore » Achille Ricciardi ci scrive:

Onorevole Direttore della « Tribuna »

Con meraviglia somma ho letto l'articolo di G. Gabrielli sotto la rubrica *Teatri* nel numero della *Tribuna* 20 gennaio. Una intervista col signor Sem Benelli, nuovo direttore della *Eroica* di Milano che il Gabrielli presenta come un innovatore scenico.

Per la chiarezza dei fatti, per la giustizia devo ricordare che nel *febbraio 1906* mi rivolsi al comm. A. R. Riccardi per sottoporgli un progetto che invertiva l'estetica del dramma attuale, orientandola verso il *colore*.

Il Re Riccardi, nel marzo, avendogli io chiesto il mezzo di diffondere l'idea, mi presentò al compianto *Gandolin* del *Secolo XIX*, che accolse poco dopo un mio articolo, pubblicato l'*8 maggio 1906*, da cui tolgo:

« Invero la Pittura si serve delle tinte in quanto le as-
« socia alla naturale sostanza dell'essere e finora non si
« è potuto giungere alla esplicazione assoluta del Colore,
« mentre vi è un'arte dei suoni autonoma ».

E dopo aver osservato che il colore rappresenta uno speciale stato d'animo dell'artista, che solamente in quello può trovare la sua più intima espressione, formulavo l'idea " che il colore puro, in sè, sciolto da ogni vincolo, dovesse commentare lo svolgersi del pensiero e dell'azione nel dramma „.

Lo scritto fu riprodotto sulla rivista abruzzese *Italica* e nel marzo 1907 avevo compiuto il " *dramma informato a questi criterii* „ consegnato da me a Mario Fumagalli sul palcoscenico del teatro *Lirico* di Milano: ma egli non accettò di rappresentarlo poichè, mi scrisse " presentava troppe difficoltà sceniche „. Lo stesso avvenne per la

signora Gemma Caimmi alla vigilia della sua *tournée* di Egitto.

Allora pensai, e forse ingiustamente, che lo spirito dei nostri direttori e capo comici era impreparato a questo " teatro dall'apparenza „ che si avvale dei rapporti tra colore ed azione; a questo diffondersi, nell'ambiente dei motivi intimi rappresentati dalle tinte.

E mi rivolsi a letterati e critici come già a Sabatino Lopez.

Benedetto Croce, Domenico Ciampoli, Giovanni Cena, Ulisse Ortensi dell'*Emporium*, i professori di estetica Mario Pilo ed M. Patrizii, furono da me richiesti d'un loro giudizio.

E nel giornalismo, Carlo Placci del *Marzocco*, Aldo Chierici, Guelfo Civinini del *Corriere della Sera*, il professor Agostinoni che mi promise di parlarne a *Caramba*, uno degli attuali pretesi innovatori.

Mi giovò sommamente del suo aiuto il pubblicista Sergio Panunzio che sulle *Pagine Libere* di Lugano del 1. dicembre 1908, scriveva uno studio diffuso sul mio *Dramma del colore*, dove fra l'altro dice, riportando un mio pensiero:

" Anche il colore della veste determina la psicologia " della persona drammatica.... Nello svolgersi del dramma " il colore della veste segue l' ascendere della emotività „;

più oltre:

« *Ogni evento si svolge* in un'atmosfera speciale, *con* « *un colore proprio* che si trasforma nell'attimo ».

E la *Tribuna* stessa, accogliendo con qualche riserva la mia idea, pubblicava nel numero del 25 dicembre 1908 un riassunto di quello studio, dal titolo *Il teatro del colore*.

Comprenderà dunque il mio stupore infinito nel leg-

gere a distanza di un mese appena, una parafrasi di tutto quanto io finora ho scritto e diffuso per gloria e trionfo del colore nel dramma in tre anni di lotta.

Parafrasi banale del contenuto che è arte minima nella innovazione che attuerò malgrado tutto, sulle scene francesi, essendo già in trattative (come la *Tribuna* annunziava) anche non essendo direttore di compagnie.

Ma non posso a meno di sorridere quando il Gabrielli accenna a questa rivoluzione dell'arte scenica, *ideata* dal Sem Benelli; di questa « vera estetica scientifica su basi psicologiche » *che giunge in ritardo di tre anni almeno.*

« Di modo che io, conchiude il Benelli, a seconda « delle scene d'amore, di sensualità, di vendetta, ecc. « intonerò i colori del vestiario e dello scenario ».

Così proprio! Cose dell'altro mondo!

Spero che dopo questo avviso il Benelli mi lascerà tranquillamente effettuare la riforma estetica (e non scenica soltanto) senza arrogarsi una priorità che non gli competerà mai: poichè altrimenti o dovrò paragonarlo a quell'inventore del parapioggia nel monologo *Celebrità*, o dovrò adire il magistrato per togliere queste velleità al neo direttore della *Eroica* di Milano.

Perdoni, onorevole Direttore, e mi creda.

Sulmona, 21 gennaio 1909.

Dev.mo

Achille Ricciardi.

LA COULEUR AU THÉATRE

Oscar Wilde a dit que le son de la trompette de guerre est rouge, de même que les gens communément voient l'espérance couleur d'émeraude. Donc, les petits hommes et les grands esthètes, pour une fois, sont d'accord.

Mais ce n'est pas assez. La tendance de la vie moderne va au colorisme à outrance. On dit, on lit, on répète la nécessité de la couleur ; couleur politique, couleur locale, couleur musicale d'une œuvre. Et cet excès est peut-être — comme tous les excès — l'effet d'une réaction du passé, d'autant plus périmé qu'il a laissé subir aux teintes un procès de cristallisation qui les font demeurer adhérents aux formes, et liées indissolublement aux choses — tant dans la vie, que dans l'art.

La peinture est restée l'art impassible, qui a fixé la couleur et l'a faite captive : tandis qu'elle pouvait être vivante, alerte, se renouveler au tour des choses, les faire passer du sommeil violet aux ardeurs de la pourpre ; puisqu'en effet les personnes entourées de lumière varient et successivement suscitent des impressions différentes, comme les paysages varient avec les époques de l'année et les différentes heures du jour.

La couleur détermine et modifie nos sensations. Pourquoi donc ne pourrait-on pas vouloir les représenter dans leur continuité et dans leur succession ? Partant de ce principe, M. Achille Ricciardi cherche à appliquer la couleur au théâtre, employant à son égàrd le procès de mobilité que la musique a employée pour le son, harmonisant et désharmonisant leis teints, créant une ambiance de couleur diverse, pour chaque moment du drame, enveloppant chaque figure dans une roue de lumière qui lui soit propre, faisant correspondre à la graduation variée de la sensation, la gamme de la couleur initiale et des habillements.

Le théâtre, ainsi, sur un point, se rapprocherait de la plastique, de la danse antique qui faisait mouvoir le chœur en une roue eurytique et limitée ; et, sur un autre point, de la peinture moderne qui recherche les rapports entre les êtres, les faits humains et l'ambiance.

La couleur émancipée exprimerait sur la scène cette synthèse des sensations, des impressions, et *de là*, des personnes.

En outre, cette manière de commenter le drame a quelque avantage sur la musique, parce qu'elle parvient aux centres nerveux par des voies diverses qui secondent la parole et le son en qualité, et donne une image plus complète et variée.

Rendue mobile et dynamique, la couleur sera comme l'atmosphère du drame, qui ajoutera à sa propre intensité, sinon autant que le masque, du moins de façon considérable dans un autre sens, dans un autre champ.

Le ballet de M. Florent Schmitt: *Pupazzi*, évoque un parc nocturne dans l'Ile de Sérendib. C'est une voûte vert tendre ; le feuillage n'est pas dentelé. Au fond, une porte percée dans la verdure laisse apercevoire une vasque où pleure un jet d'eau mélancolique. J'ai déjà

décrit ici même plus en détail ce décor. Les costumes d'Arlequin, de Pasquariel, de Colombine, d'Angélique et du Docteur sont dans une harmonie tendre et mièvre qui sied admirablement au cadre. Le petit prince Késaïo son vizir et l'esclave viennent mettre des taches noires et apportent au tableau des nuances plus ardentes qui ne sont pas encore des couleurs.

Ma Mère l'Oye a pour cadre un jardin de féerie XVIII siècle, anglais. C'est un palais vert fait de buis taillé en boules reliées par des guirlandes. Au fond une colonnade de feuillage laisse apercevoir un bois automnal. Les gentils-hommes sont vêtus de bleu à galon jaune et cordon rouge ; les demoiselles d'honneur ont des robes marron à galons blancs et rouges. Deux petit nègres minuscules, étoffés de soie orange, viennent dérouler des banderolles où sont inscrites les diverses phases du ballet et font tomber une toile de fond nouvelle pour chacune de ces phrases.

Pour *La Belle et la Bête*, c'est un salon dix-huitième. La bête est vêtue d'un pourpoint violet à crevés bleus. Pour le *Petit Poucet*, la toile représente une forêt dans la nuit Le Petit Poucet tranche en rouge sur ses frères bleus ; les oiseaux qui picorent le pain sont d'un dessin original et d'une réalisation amusante.

Laideronnette, imperatrice des Pagodes, exige un décor chinois à grosses raies bleues et jaunes orné d'un dragon. C'est une tente drapée. Les pagodins et pagodines, Laideronette en Chinois de Boucher, Serpentin vert, forment un cortège aux mille nuances mourantes délicieusement harmonisées.

LOUIS SCHNEIDER.

INDICE

Finito di stampare in Milano
dal tipografo
LUIGI BONFIGLIO
il 20 Febbraio 1919
Via Antonio Scarpa N. 5